

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

FACULTA DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

E. A. P. DE ARTE

**“Estudio histórico, formal e iconográfico del
retrato de Simón Bolívar hecho por Pablo Rojas
en 1825”**

TESIS

Para optar el Título Profesional de Licenciado en Arte

AUTOR

Omar Gonzalo Esquivel Ortiz

Lima – Perú

2015

ÍNDICE DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN	4
CAPÍTULO I	
Panorama histórico-social de los pintores de transición limeña	8
1.1 Breve desarrollo de la organización social en el virreinato del Perú	8
1.1.1 Esquema social de Guamán Poma de Ayala	9
1.1.2 Esquema social no oficial de Gregorio de Cangas	9
1.1.3 Esquema social oficial del virreinato en el gobierno de Amat y Junyent (1761-1776)	12
1.1.4 Esquema social proto-científico de Hipólito Unanue	13
1.2 La enseñanza gremial en Lima	14
1.2.1 Jerarquías internas y del oficio [Aprendices – Oficiales – Maestros]	15
1.3 Un intento de agremiación de pintores en Lima virreinal	19
1.4 ¿Pintor, maestro pintor, profesor o retratista?	25
1.5 Maestros de casta. Maestros de transición	29
1.5.1 Pintores mestizos [Julián Jayo - Juan “de Mata” Coronado - Felipe Quinto - José María Arizmendi - Vicente González - José Alarcón.]	29
1.5.2 Pintores afroperuanos [Marcelo Cabello - Sebastián Sánchez - José Guerrero - Domingo Zapata - José Gil de Castro]	40
CAPÍTULO II	
Apuntes biográficos sobre Pablo Roxas	47
2.1 El genio de Francisco Laso y de Pablo Roxas	48
2.2 Pablo Roxas y José Gil de Castro, pintores contemporáneos	51
2.2.1 Acta bautismal de José Gil de Castro	52
2.4 El matrimonio. Una herramienta de ascenso social	53
2.5 La obra menestral de los pintores de transición	55
CAPÍTULO III	
Análisis de la forma de compromiso. Fundamento histórico y condicionantes plásticos del <i>Retrato de Pueblo Libre</i>	62
3.1 Antecedentes históricos inmediatos al encargo del <i>Retrato de Pueblo Libre</i>	62
3.2 Obras “artesanales” para el cortejo político del Libertador	63
3.3 Autoría y encargo del <i>Retrato de Pueblo Libre</i>	64
3.4 Espacio de exhibición y entorno material del <i>Retrato de Pueblo Libre</i> . La obra de Roxas y el Museo de Pintura (bolivariana)	68
3.5 Lugar de exposición: La Sala Capitular de la Municipalidad de Lima	69

3.6 La Sala Capitular de la Municipalidad. Aproximaciones documentales a su infraestructura	71
3.7 Aproximaciones al interior de la Sala Capitular y al entorno material del <i>Retrato de Pueblo Libre</i>	77
CAPÍTULO IV	
Fundamentos compositivos y análisis estilístico del <i>Retrato de Pueblo Libre</i>	82
4.1 La propuesta compositiva de Pablo Roxas en el <i>Retrato de Pueblo Libre</i> (1825)	82
4.2 Aproximaciones al método compositivo de Pablo Roxas	92
4.2.1 La axialidad triangular del retratado y la forma de compromiso	94
4.3 Análisis comparativo. Aproximaciones al estilo de Pablo Roxas.	98
4.3.1 Tratamiento de las manos, rostros y cabelleras	98
4.4 El rostro apócrifo del Libertador y el verdadero estilo de Pablo Roxas en el retrato de María Abascal	98
4.5 Una misma tela. “Sepultura” o modernización de los retratos de gobernantes	106
4.6 Evidencia científica e histórica. Respuesta definitiva al rostro intruso de Simón Bolívar en el <i>Retrato de Pueblo Libre</i>	109
4.7 El lugar del <i>Retrato de Pueblo Libre</i> en la iconografía bolivariana	111
CAPÍTULO V	
Ensayo de interpretación iconográfica	114
5. 1 Disyunciones simbólicas	114
5.1.1 Escenas en lontananza o escenas de revelaciones	118
5.1.2 Los niños. Símbolos votivos o símbolos de lealtad	122
5.1.3 El tabú de la cortina roja	125
5.1.4 La cartela o manto de pudor	126
5.1.5 Un gobernante mestizo divinizado. Catarsis del yugo invertido	130
5.1.6 La perspectiva ascendente. La salvación o el ascenso social	132
CONCLUSIONES	135
BIBLIOGRAFÍA	142
ANEXO	149
ÍNDICE DE FUENTES ARTÍSTICAS	156

INTRODUCCIÓN

Escrita en 2010, la producción del artículo “Retrato del Libertador Simón Bolívar, por Pablo Rojas” para el Grupo de Estudios Guanahaní, tuvo como objeto de estudio el *Retrato de Simón Bolívar*, elaborado por el pintor Pablo Roxas (1825), obra ubicada en el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú (a partir de ahora MNAAHP), en Pueblo Libre, Lima, y conservada en uno de los salones de la emblemática Casa de la Magdalena, también conocida como la Casa de los Libertadores, construida en 1818 para el virrey Joaquín de la Pezuela, y ocupada luego por el Protector José de San Martín y el Libertador Simón Bolívar durante los años de lucha por la independencia nacional.

La singularidad de este óleo, y su contraste con el arquetípico estilo de la obra de José Gil de Castro, el retratista más representativo de esta etapa a nivel local e internacional, despertaron el primordial interés que impulsó a esta investigación, desarrollada a partir de diciembre de 2012, la cual ha atravesado diversas etapas de reestructuraciones y correcciones. Merece precisarse una de ellas. El título de nuestro trabajo incluye el apellido del pintor: “Rojas”. Los archivos han demostrado su escritura original como “Roxas”, por ello en lo sucesivo, se le nombrará como tal.

Los estudios acerca de la vida y obra de Pablo Roxas son escasos. Solo fragmentos esbozan su identidad como mulato. En la segunda mitad del siglo XIX, los testimonios de Francisco Laso y Ricardo Palma son las referencias más tempranas sobre los pintores activos en los años iniciales de la República, entre los que se destaca la labor de Pablo Roxas. Durante la primera mitad del siglo XX, los pioneros estudios históricos de José de la Riva Agüero, Emilio Harth-Terré, Guillermo Lohmann Villena, y Rubén Vargas Ugarte, abren un horizonte amplio de la pintura virreinal, basados en la búsqueda metodológica de documentos de archivo; en dichos documentos se incluye a Pablo Roxas y a sus contemporáneos, como José Gil de Castro. En las siguientes décadas, este campo es nutrido por el enfoque de la historia del arte de Francisco Stastny.

La actividad de Pablo Roxas se desenvuelve en el tránsito del virreinato a la República, y como tal es incluida por Núñez Ureta en el primer tomo de *Pintura Contemporánea* (1975), en el marco histórico del arte republicano. Luis Eduardo Wuffarden y Natalia Majluf publican en la edición de lujo *Visión y símbolos: del*

virreinato criollo a la República Peruana (2006), los estudios históricos de la producción artística de fines del siglo XVIII e inicios del XIX, periodo que desde varias décadas atrás es conocido como el arte de transición, de estética propia, gestado en toda América Latina por influencia del neoclasicismo español y sus interpretaciones regionales. En el caso limeño, Wuffarden lo denomina: clasicismo.

Los estudios históricos sobre el arte de la República temprana determinan a la obra de José Gil de Castro como su principal objeto de análisis. Algunos de estos incluyen referencias de primera o segunda mano acerca de la actividad artística de sus contemporáneos. Por ello, la obra de Pablo Roxas en el escenario pictórico limeño de transición es considerada aún subsidiaria. Podemos citar: *La obra disímil en la producción pictórica de José Gil de Castro* (2002) de Patricia Mondoñedo, el artículo “El enigma de Gil. Gil de Castro, retratista” (2010) de Hilda Barentzen y *Más allá de la imagen. Los estudios técnicos en el proyecto José Gil de Castro* (2012), coordinado por Natalia Majluf. Entre otros artículos, incluimos “Matías Maestro, José del Pozo y el arte en Lima a inicios del siglo XIX” (2006) y “'La reina de las artes': pintura y cultura letrada en Lima (1750 - 1800)” (2010), ambos de Ricardo Kusunoki, e “Iconografía del poder en el epílogo virreinal: el retrato y la fiesta” (2007) de Ricardo Estabridis.

Esta investigación analiza el *Retrato de Simón Bolívar* (1825) de Pablo Roxas, al cual en adelante denominaremos *Retrato de Pueblo Libre*. Explora además otros cuadros realizados por el referido pintor, como fuentes comparativas de su estilo.

El presente trabajo, además de la hermenéutica, emplea el método formal e iconográfico para hallar en el *Retrato de Pueblo Libre* las definiciones particulares de su estética y sus significancias intrínsecas en el medio social que lo originó. Se trata de un proceso articulado de lectura y análisis, tanto de fuentes documentales como de los elementos plásticos que componen la obra.

La metodología se planteó en cinco fases. En la primera se recopilaron fuentes bibliográficas, hemerográficas y documentales, para lo cual se consultaron el Archivo General de la Nación (AGN), el Archivo Arzobispal de Lima (AAL) y el Archivo Histórico de la Municipalidad de Lima (AHML). En la segunda etapa se procedió al registro técnico y fotográfico del *Retrato de Pueblo Libre* y otras obras artísticas relacionadas al asunto de estudio, algunas localizadas en el MNAHP, como otras ya registradas en fuentes secundarias. Una vez reunido el material se inició la tercera etapa de análisis de las fuentes escritas y las características plásticas de las obras. Esto dio

origen a la cuarta fase donde se estructuró y ordenó la investigación en cinco capítulos. Finalmente, la última etapa estuvo dedicada a la redacción del texto.

Los limitados estudios referidos a las primeras décadas del arte republicano abordan al retrato como género pictórico predilecto en el sistema comercial entre comitentes y artistas, donde predomina la obra de José Gil de Castro entre la nueva clase dirigencial de la República, lo que ensombrece el quehacer de sus contemporáneos. Esto ha desembocado en el desplazamiento de la obra de artistas como Pablo Roxas, cuya obra no ha sido debidamente analizada desde el punto de vista estético, sino bajo un criterio numérico de acuerdo a la disponibilidad y acceso a las fuentes.

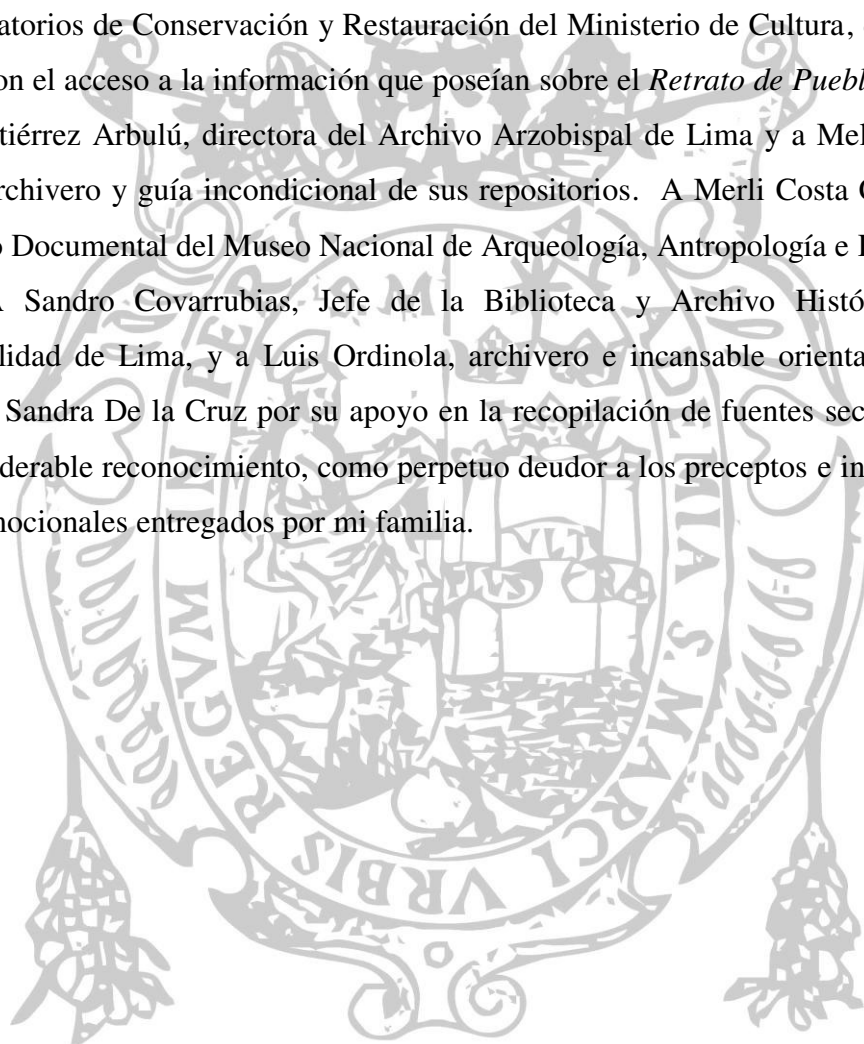
El objetivo principal de esta investigación es desentrañar las implicancias simbólicas y estéticas del *Retrato de Pueblo Libre*, según los factores individuales y colectivos que los gestaron. Asimismo, posee como objetivos específicos analizar la relación entre el espacio de exhibición y la plástica del *Retrato de Pueblo Libre*, caracterizar el estilo particular de Pablo Roxas a través del *Retrato de Pueblo Libre* e identificar su significado simbólico.

Para alcanzar los objetivos planteados, esta investigación está dedicada, en sus dos primeros capítulos, a desarrollar el escenario social de Pablo Roxas y los pintores limeños de transición, a partir de la pregunta ¿cuáles son las raigambres étnicas y estamentarias de estos artífices y qué patrones comunes pueden identificarse? Esto a su vez, conduce a la cuestión ¿qué encargos recibieron, quiénes fueron sus clientes, cómo estuvo conformado el medio de producción en su tiempo y qué valor tenía tanto la labor y la obra de estos artistas? Una vez analizada esta plataforma nos introducimos en el tercer capítulo a los problemas fundamentales: ¿qué motiva el encargo del *Retrato de Pueblo Libre*? ¿por qué se elige a Pablo Roxas para retratar al Libertador? ¿quién encarga la obra? ¿en dónde es expuesta? y ¿quiénes la visitaron? Finalmente, en los capítulos cuarto y quinto analizamos la particularidad de la obra como resultado de su tiempo y de las necesidades expresivas, tanto individuales y colectivas, a través de las preguntas ¿qué característica estética predomina en la obra de Pablo Roxas y cuál es el significado intrínseco del *Retrato de Pueblo Libre*?

El *Retrato de Pueblo Libre* es entendido por los estudiosos como un lienzo continuador de las convenciones estéticas del retrato áulico de los borbones. No obstante, la presencia del *putti* es el elemento particular que contrasta con la larga serie

de retratos de gobernantes que le han antecedido. Nuestra hipótesis propone que el sentido simbólico y plástico del *Retrato de Pueblo Libre* tiene equivalencias con la pintura votiva, posiblemente relacionada a factores socio-históricos, que lo distancian de las características hasta ahora consideradas.

Este proyecto ha sido realizado gracias al estímulo inicial de la doctora Nanda Leonardini, a quien expreso mi gratitud por su desprendida generosidad y confianza. Al doctor Jaime Mariazza Foy y a Luis Sandoval, jefe y restaurador, respectivamente, de los Laboratorios de Conservación y Restauración del Ministerio de Cultura, quienes me permitieron el acceso a la información que poseían sobre el *Retrato de Pueblo Libre*. A Laura Gutiérrez Arbulú, directora del Archivo Arzobispal de Lima y a Melecio Tineo Morón, archivero y guía incondicional de sus repositorios. A Merli Costa Castro, jefa del Fondo Documental del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. A Sandro Covarrubias, Jefe de la Biblioteca y Archivo Histórico de la Municipalidad de Lima, y a Luis Ordinola, archivero e incansable orientador de sus fondos; a Sandra De la Cruz por su apoyo en la recopilación de fuentes secundarias; y mi imponderable reconocimiento, como perpetuo deudor a los preceptos e involuntarios alivios emocionales entregados por mi familia.



CAPÍTULO I

Panorama histórico-social de los pintores de transición limeña

*No sabemos exactamente lo que somos.
Que no somos blancos, ni indios ni negros,
sino una nueva síntesis de ellos.*

Simón Bolívar
Congreso de Angostura, 1819

Fundado el virreinato del Perú, tres etnias iniciaron una larga convivencia histórica, todavía irreconciliable: española, indígena y africana. El dominio patriarcal de la primera sobre las otras construyeron una sociedad jerarquizada gracias a sus principales instrumentos de control: el Estado y la Iglesia. Sin embargo, el espontáneo intercambio sexual, desobediente muchas veces de sus normas sociales¹, engendra la compleja problemática de mestizaje o “castas”², la cual influye sobre la administración política y económica del sistema virreinal, hasta la República. En este contexto, durante el siglo XVIII, se desenvuelve un grupo de pintores, quienes depositan en su oficio, su *modus vivendi* y aspiraciones de ascenso social.

1.1 Breve desarrollo de la organización social en el virreinato del Perú.

A través de los dibujos de Guamán Poma de Ayala (1615), el esquema de castas de Gregorio de Cangas (1770), los cuadros de castas encargados por el virrey Amat (1770) y las tablas de castas de Unanue (1806), el historiador Juan Carlos Estenssoro³ aborda cada conjunto de imágenes como testimonios escenográficos del virreinato, donde se esboza el desarrollo de su sistema estamentario-étnico, desde el siglo XVII hasta el XIX. Estenssoro expone en forma general la compleja configuración del orden social de la colonia, en cuyo último trecho nacen Julián Jayo, Pablo Roxas y José Gil de

¹ Arrelucea 2009: 46-49.

² Entiéndase que el uso de la palabra “casta” a lo largo del presente texto alude a la condición fenotípica de un individuo, híbrido de dos progenitores de origen indio, negro o blanco y de sucesivas mezclas a partir de su primera generación.

³ Estenssoro 2000: 67-107.

Castro; representativos pintores del periodo de transición del virreinato hacia la república.

1. 1. 1 Esquema social de Guamán Poma de Ayala

En las imágenes de la *Nueva Corónica*, el determinismo de Guamán Poma plantea una sociedad virreinal dividida en dos naciones irreconciliables de indios y españoles, donde los desposorios interétnicos son excluidos; el mestizo es sinónimo de decadencia, ilegitimidad y desorden⁴, mientras el negro es destinado a la esclavitud.

Al igual que los mestizos, los negros son huérfanos cívicos, pero clasificados de forma cuasi-aritmética según su descendencia generacional como: tercerón, cuarterón o quinterón. Un siglo y medio después, el esquema y los cuadros de castas de Cangas y Amat plantean dos puntos de vista disímiles sobre la misma sociedad, donde las diferencias étnicas atraviesan por un período menos inflexible.

1. 1. 2 Esquema social no oficial de Gregorio de Cangas

Las 16 acuarelas de Gregorio de Cangas proponen una lista de mestizajes en su *Descripción en diálogo de la ciudad de Lima entre un peruano práctico y un bisoño chapetón* (1767-1780); testimonio no oficial de la sociedad limeña “a través de un diálogo entre un criollo y un español recién llegado a la capital”⁵. El autor transmite su reconocimiento a la política de embellecimiento, higiene y salubridad de las ciudades asumida por Amat desde 1761, pero identifica en la “diversidad de coloridos” de los pobladores de Lima un descontrol estatal sobre el mestizaje.

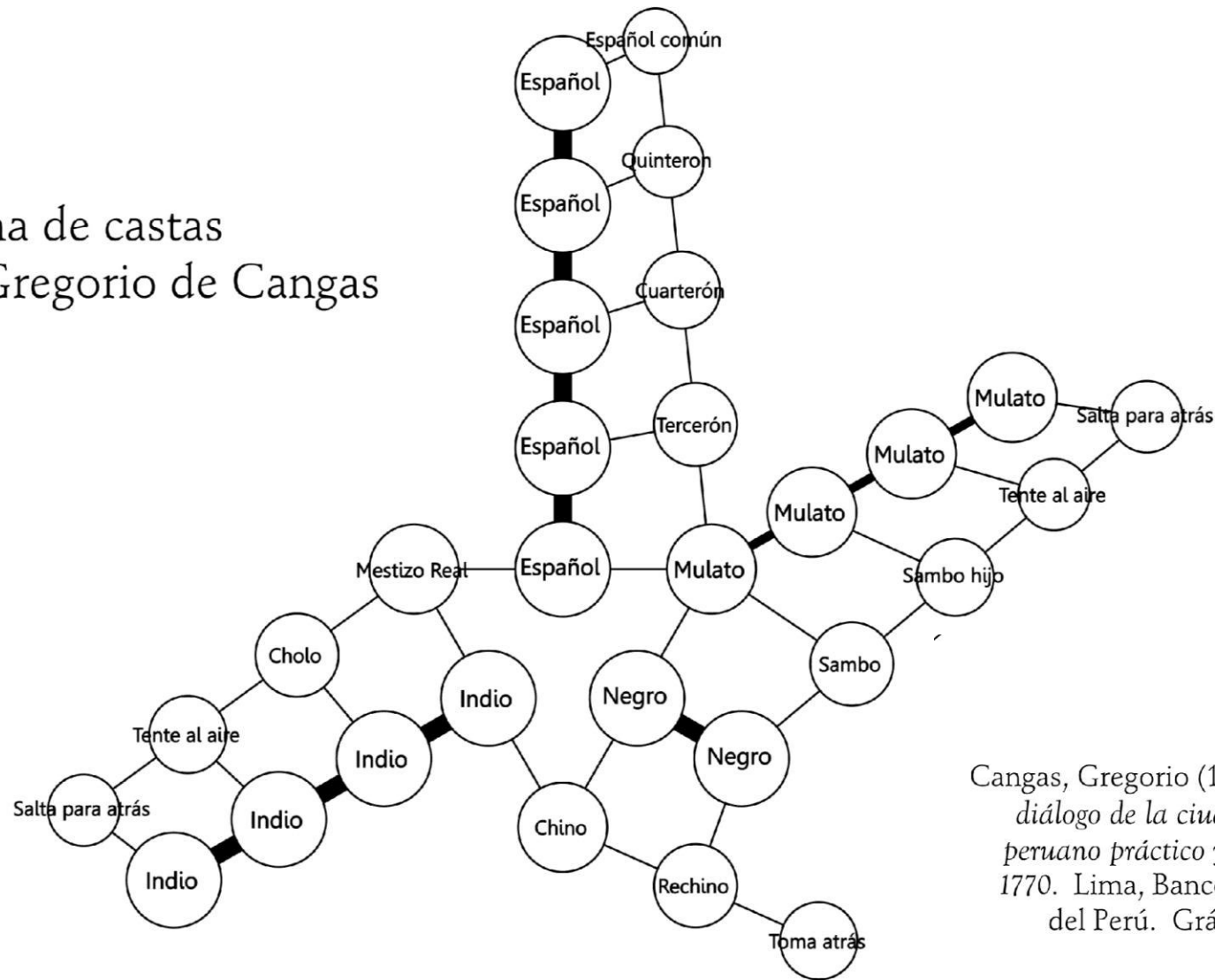
A diferencia del irrestricto contacto sexual entre los tres grupos de Guamán Poma, Cangas admite que “a todos los miembros de las castas se les puede llamar indiferentemente jenízaros, porque son ‘nacionales’”⁶. Intenta además, explicar el origen del ‘colorido’ de castas sobre tres factores que determinan el mestizaje: sangre (según sus posibilidades sociales y jurídicas como negro, indio o blanco), estimación (según el prestigio social de su tendencia genealógica pura o mezclada) y color (según sus rasgos fenotípicos, próximos o alejados del blanco); factores que

⁴ “El mestizo se define siempre de manera negativa, como un afuera, lejos de los demás”. *Ibid.* 70.

⁵ *Ibid.*: 79.

⁶ *Ibid.*: 80.

Esquema de castas según Gregorio de Cangas



Derivado de:
Cangas, Gregorio (1997). *Descripción en diálogo de la ciudad de Lima entre un peruano práctico y un bisono chapetón*, 1770. Lima, Banco Central de Reserva del Perú. Gráfico: Omar Esquivel.

definen incorporar o excluir al individuo negro del círculo criollo, según su suerte de “libre” o “esclavo” en el rito bautismal.

El problema del mulato

La dinámica de los tres factores de Cangas originan 16 castas agrupadas en cuatro órdenes: español, negro, indio y mulato. Las posibles “reintegraciones” de los mestizos no han sido registradas en el esquema. Para la mezcla indio-negro solo existen categorías anexas como “tente al aire”, “salta para atrás” o “torna atrás”, que definen una

genética decadente e irreversible, sin embargo, la categoría mulato es la única con capacidad de reintegrarse a la sociedad criolla, tras un largo mestizaje de cinco generaciones continuas con blancos (gráfico n.º 1). Pero ¿por qué limitar el ingreso de los mestizos a la sociedad de blancos, si el negro es considerado el más ínfimo de los tres? Además ¿por qué considerar a los mulatos como la cuarta clase que domina el universo de castas? Según Estenssoro, este escenario responde al incremento represivo contra la sociedad indígena, en respuesta al siglo de rebeliones de carácter político, ejercido durante el XVIII por los sectores mestizos auto-atribuidos herederos nobles del linaje de los conquistadores y gobernantes naturales del Perú⁷. Su efecto colateral en la sociedad por lo tanto “favoreció” al negro.

Pese a que constituían un 44.7% de la demografía capitalina⁸, la cultura subalterna y atomizada afro descendiente, no representaba para el sistema el mismo riesgo que los indígenas y mestizos, sin embargo era preferible para el sector criollo manipular concesiones con el grupo negro en favor de conservar la estabilidad social de



Fig. n.º 1. Anónimo (atrib. Cristóbal Lozano). Ca. 1770. N.º 09 *Negra de Guinea o criolla. Español. Producen Mulatos*. Ca. 1770, óleo sobre lienzo, 100 x 125 cm. Museo Nacional de Antropología, Madrid.

⁷ O' Phelan 2006:43-83.

⁸ Reyes 2001:45.

Lima. El mulato entonces “goza” de una posibilidad de ascenso social como resultado de una “purga” sanguínea generacional que provoca una competencia individual en cada sujeto de casta, y un silencioso plan de reivindicación social o ‘blanqueamiento’ de sí y su descendencia.

1. 1. 3 Esquema social oficial del virreinato en el gobierno de Amat y Junyent (1761-1776)

A principios de 1770, durante el reinado de Carlos III, el virrey Manuel de Amat envía un grupo de veinte lienzos al Real Gabinete de Historia Natural, en los “que representan distintas figuras dimanadas de la mezcla de Indios y Negros”⁹, junto a una misiva en la cual plantea primero: alimentar la colección del Gabinete de Historia Natural y segundo, ilustrar las “producciones que ofrecen estos dominios”¹⁰. Ambos argumentos manifiestan las motivaciones políticas subyacentes por fortalecer el prestigio del gobierno ilustrado y la obra administrativa del virrey, así como estrechar el lazo político entre el virreinato y la corona.



Fig. n.º 2. Anónimo (atrib. Cristóbal Lozano). Ca. 1770. N.º. 11 *Mulata, con Español. Producen Quarteron de Mulato*. Ca. 1770, óleo sobre lienzo, 100 x 125 cm. Museo Nacional de Antropología, Madrid.

Los lienzos, enumerados, representan en medio cuerpo al trío básico familiar sobre un fondo por lo general neutro y rotulado, donde se plantean formulaciones como las del cuadro número once: “Mulata. con Español. Producen Quarteron de Mulato” (figura n.º 2). Si a este se suma la explicación de la carta de Amat: “debe servir de clave que el hijo o hija que aparece... en el primer matrimonio es, según su sexo, padre o madre en el

⁹ Atribuidos por Wuffarden a Cristóbal Lozano por su temática popular, relacionada a la descripción de algunos lienzos en el testamento de su mecenas, el jurista Pedro Bravo de Lagunas. Wuffarden 2000:59.

¹⁰ Romero 2000:22.

segundo”¹¹, el sentido de tiempo en la secuencia genealógica de los retratados pretendería ilustrar y definir el punto de partida y decurso étnico desde los inicios del virreinato hasta los tiempos de Amat, que disimula el descontrol de mestizajes denunciado por Cangas.

En el conjunto se pueden diferenciar dos grupos, además del lienzo anexo *Yndios infieles de Montaña*¹². El primero está formado por las etnias matrices: blanco, indio y negro, y sus mezclas con la primera, de los que nacen mestizos y mulatos, considerados como clases autónomas y punto de inflexión para los mestizajes de mestizajes. A diferencia del esquema de Cangas, los indios y mestizos pueden ‘reintegrarse’ al grupo español. En el segundo grupo, se incluyen las castas sin sangre española, excluidas de reintegrarse a los criollos.

Las posturas de Cangas y Amat son opuestas sobre el problema del mulato y el indio. Como encargo gubernamental oficial, la manipulada imagen gubernativa de Amat emplea a su favor la iconografía de castas a modo de herramienta discursiva de un orden social armónico, traducido en pasajes intimistas idílicos y de cortejo, que excluyen las tensiones entre indios, mestizos y criollos, pero expuestos sin recelo en el esquema de castas de Gregorio de Cangas.

1. 1. 4 Esquema social proto-científico de Hipólito Unanue

Hasta fines del siglo XVIII, la estabilidad social de Lima es vulnerable frente a las disputas por la legitimidad del poder entre españoles y españoles americanos (o criollos), y a un sector negro que abarca la media demográfica limeña entre esclavos y libertos: los unos en condición servil y los otros integrados al grupo de criollos con funciones regulares pero limitadas.

En las *Observaciones sobre el clima de Lima* (1806) de Hipólito Unanue, el sistema de castas está clasificado a partir de observaciones metódicas de la fisonomía, donde el estado primigenio y “degenerado” de la raza corresponden al del blanco y del negro, respectivamente. A partir de sus interacciones generacionales con el clima de su hábitat, se definen sus distintas fisiologías y anatomías. En el caso de América, el indio

¹¹ *Ibid.*: 22.

¹² El cuadro representa a una familia con objetos e indumentaria de la Amazonía; minoría que aunque inscrita en territorio virreinal es considerada no tributaria, ajena al sistema o “bárbara”.

es considerado en forma retórica por los criollos como un blanco expuesto a los efectos de su clima¹³.

A principios, y durante el siglo XIX la jerarquía entre etnias continúa, pero a diferencia de los esquemas sociales precedentes, Unanue reduce de cinco a dos el número de sucesiones generacionales de mestizaje entre castas y blancos para incorporarlos al sector criollo. A la problemática del mestizaje, se plantea la absorción genética de las castas del virreinato por los individuos de fenotipo blanco o europeo, quienes según el autor “triunfan en las tres partes del globo”¹⁴. A partir de esta tesis se manifiestan los argumentos para el aglutinamiento de castas y criollos en un solo cuerpo poblacional, donde se esbozan los conceptos liberales de nación en la analogía Patria: clima y habitante: ciudadano. Se revela también la cosmovisión del blanco y su protagonismo en la “evolución” histórica, asimilada en los últimos años del virreinato desde un discurso liberal que prepara el camino hacia la independencia.

Pese a la inalterabilidad de la frontera entre ciudadanos libres y esclavos, hay un escenario favorable para el ascenso social de “castas”, tras ser estas asimiladas por el sector criollo. No obstante, los criterios de sangre y estimación señalados por Cangas, continuarán vigentes en la vida republicana por muchos años más.

1.2 La enseñanza gremial en Lima¹⁵.

El escenario social se entreteje con el económico según la estructura jerárquica de castas. La jerarquía, como esencia del orden social del virreinato, también se manifiesta en sus leyes, su sistema administrativo, productivo o educativo. Para el caso de los pintores, considerados “artesanos”, el gremio es el refugio corporativo de aprendizaje y de defensa económica de su oficio, cuyo funcionamiento interno nos aproxima a la etapa formativa y productiva de Pablo Roxas y sus coetáneos.

Los gremios nacieron en el Medievo europeo como sociedades de artesanos de un mismo oficio, quienes necesitaron proteger su producción ante eventuales excesos de comerciantes, señores, o informales no agremiados. Su estructura interna se basaba en estatutos, y estuvo jerarquizada en tres categorías: aprendices, oficiales y maestros.

¹³ Que en su descendencia mestiza, su “constitución hercúlea, espíritu y disposiciones exteriores [es] como las de los Gallegos y otros pueblos montañeses de España”. Unanue 1806:100.

¹⁴ *Ibid*: 76.

¹⁵ A partir de los estudios realizados por Quiroz (1995, 2008).

A fines de 1540 los gremios se instauran en Lima como un mecanismo de control del gobierno sobre la producción artesanal. Siendo una semilla corporativa, tanto las normas para elegir a sus representantes como los reglamentos estatutarios, fueron consolidándose en forma casuística hasta fines del siglo XVI, cuando el Cabildo a fuerza de tributos y restricciones de licencias establece un relativo orden frente a la continua inconformidad de los agremiados, quienes a su vez aumentaban en número y especialidades al ritmo del crecimiento demográfico de la ciudad.

Durante la segunda mitad del siglo XVII, la normatividad gremial tuvo un “desarrollo de relajamiento bastante prolongado”¹⁶, hasta las reformas borbónicas, ya en pleno siglo XVIII.

En esta centuria los gremios desaparecen de forma progresiva en Europa a consecuencia del nacimiento de la industria productiva y comercial, mientras en el Perú se mantienen vigentes dentro del modelo proteccionista, donde ejercen el papel fiscalizador sobre la producción y el comercio artesanal lícito¹⁷. Como organismos dependientes, estuvieron sujetos a las disposiciones del régimen, como pago de impuestos, contribuciones sociales (por ejemplo al alumbrado público), consultas populares y religiosas, o seleccionados como “miembros de las milicias coloniales”¹⁸.

A la extensa convivencia entre artesanos criollos e indígenas, la creciente informalidad de oficiales “de casta” incrementaba la competencia entre maestros por la exclusividad de sus oficios; diferencias que resultaron en su mayoría a favor de los criollos, gracias a su inminente influencia sobre el sistema legislativo.

1.2.1 Jerarquías internas y del oficio.

En el tránsito de los siglos, los gremios limeños contaron con estructuras irregulares y dependieron de una sola directiva también encargada de otras funciones administrativas y fiscalizadoras. De los cargos dirigentes con mayor nitidez y vigencia de funciones, el de alcalde representa la autoridad más alta del gremio; cumple un rol de bisagra entre el cuerpo de agremiados y las instituciones. Se designa a más de un alcalde según la

¹⁶ Quiroz 1995:130.

¹⁷ El artesano pertenecía a los estamentos bajos de la sociedad, cuya condición de agente productor lo obligaba a ser incluido a un gremio o cofradía. *Ibid.*: 8.

¹⁸ *Ibid.*: 9. Podría citarse el caso del pintor José Gil de Castro, de quien se ha referido pertenece al Regimiento de Pardos Libres, antes de su estancia en Chile, cerca del año 1814. Por otro lado, según afirma Harth-Terré (1963: 185), otro pintor llamado Vicente Gonzales perteneció al cuerpo del Ejército Libertador, cuyo año de fallecimiento, en 1821, no coincide con un homónimo empadronado como “pintor” en los registros cívicos del Cabildo de 1826. Dicho caso lo abordaremos en el presente capítulo.

variedad y número de oficios agrupados en un mismo gremio, como por ejemplo el de “Carpinteros, silletteros y tinoleros”, registrado en 1824. Asimismo, los cargos de “veedor” y “examinador”, ocasionalmente pueden ser asumidos por el alcalde de acuerdo a la cantidad de miembros de su oficio. Mientras el “veedor” vela por la regularidad y cumplimiento de las normativas que rigen las ordenanzas de un gremio, el “examinador” evalúa a los aspirantes de aprendiz a oficial, y de oficial a maestro¹⁹. Tanto en la metrópoli como en el virreinato, estas últimas categorías, además de formar una jerarquía en los niveles de aprendizaje, también refuerzan la continuidad generacional del sistema de enseñanza “artesanal” a través del contacto y convivencia personal entre el maestro y el discípulo.

Aprendices

Los aprendices son niños o mozos de doce a catorce años quienes ingresan al taller de un maestro artesano para ejercer labores elementales del oficio y también labores domésticas. Por ejemplo, según el testimonio de Vicente Carducho sobre los estudiantes ingresados al gremio de pintores de Madrid:

[...] entran a deprender el arte de pintor no ocupándose en servir a los maestros ni en otra cosa más que tan solamente en lo que toca al arte de la pintura que es moler las colores y linpiar pinçeles linpiar y asear el obrador y otras ocupaciones tocantes al arte en esta forma deben pagar sessenta ducados cada año y esto por la enseñanza sin que tenga la obligación el maestro dalle casa comida ni otra cosa [...] ²⁰.

Mediante un “asiento” el padre o tutor del púber encarga al maestro “artesano” su custodia, sujeto a una lista de cláusulas que eviten la sobrecarga laboral o trato indigno, conservar un estado salubre y alimenticio adecuado, y dar el consentimiento al maestro para aplicar medidas correctivas. El siguiente es un ejemplo sobre el asiento del aprendiz Vicente Gonzales en el taller limeño del maestro zapatero don Juan Manuel Ruiz, donde el padre solicita para su hijo:

[...] rese el Rosario de Maria Santisima todas las noches, Doctrina Cris / tiana y q^o. cumpla con el precepto de la Yglecia en su debido ti / empo; q^o. coma, y almuerse en las horas presisas y acostumbra / das y q^o. duerma en las horas regulares p^a. q^o. descanse del traba / jo q^o. le proporciona el oficio y no se enferme, y en el caso de q^o. / lo asalte alguna enfermedad es obligado el Maestro Dⁿ. Juan Ma / nuel Ruys, á curarlo dos meses, y si estos se bensiesen, y le siguiese la / enfermedad, será del

¹⁹ *Ibid*: 47-52.

²⁰ El extracto pertenece a la declaración que Carducho realiza a favor de Angelo Nardi, por las reclamaciones de su aprendiz Lorenzo de Aguilero, en el gremio de pintores en octubre 1625. Citado en Bruquetas 2010: 21.

cargo del otorgante asdvirtiendose q^e. si durase dha / enfermedad algun tiempo y libre el menor de ella bolberá a la tien / da, abonandose el tiempo de su falta en favor del Maestro sobre / los tres años pretigados en esta Escritura de Aprendiz [...]²¹

El aprendiz que ingresa al taller es adoptado como un miembro más en la vida laboral y personal del maestro. Su permanencia como aprendiz también depende de su desempeño individual y oficio artesanal entre dos o cinco años. En el caso del oficio de platero, por ejemplo, el asiento es por cinco años "para que [el aprendiz esté] más bien industriado para usar por sí el dicho arte"²². No obstante la última palabra del maestro determina su ascenso a oficial, que en muchos casos es obstaculizada con arbitrariedad para eludir su pago en regla como trabajador jornalero. A consecuencia "en los títulos de oficiales y maestros son comunes las edades de más de 25 años"²³.

Oficiales

De igual manera los oficiales no podían ser promovidos a maestros; eran retenidos de forma indefinida como peones a jornal, así tuviese "pocas diferencias en el dominio técnico con respecto a los maestros dueños del taller"²⁴. En el caso del oficio de pintor, es representativo el encargo que recibe José Gil de Castro a la edad de 24 años (1807). Aunque es señalado como "maestro José Gil", su labor general como "emparejador" de treinta lienzos sobre la "Historia Autorizada é impresa" de la Virgen del Rosario de Chiquinquirá²⁵, indican su condición de oficial, detrás de los pintores principales: Pedro Díaz y José del Pozo; quienes pintan la imagen principal de dicha advocación bajo la suma total de 180 pesos²⁶.

Debe precisarse que, mientras José Gil de Castro pinta dieciséis de las pinturas que conforman la serie, solo recibe 30 pesos por cada uno, a diferencia de los pintores Julián Jayo quien recibe 80 pesos por dos de estas pinturas, y José Leandro Cortés, a 35 por una²⁷.

²¹Prot. 201, fol. 759 (AGN).

²² Quiroz 1995: 20.

²³*Ibid.*:21.

²⁴*Ibid.*

²⁵ Los cuales fueron ubicados en el templo de la parroquia de Santa María de Magdalena Recoleta de Religiosos Dominicos (ubicada en Magdalena del Mar, Lima). Parada 1808: 34. Hoy la imagen principal de dicha advocación está ubicada en el templo de Nuestra Señora de los Desamparados, en Breña, Lima.

²⁶*Ibid.*: 14.

²⁷*Ibid.*: 34.

Los precios evidencian una jerarquía de valor monetario sobre la obra de cada pintor, aparentemente relacionadas a un valor apreciativo de su prestigio en el oficio, pues según esta data cada pago es independiente del gasto por los materiales costeados por la clientela dominica. Por otro lado, el historiador Luis Eduardo Wuffarden, atribuye a partir de este dato la correspondencia de maestro-discípulo entre Jayo y Castro, debido a una marcada jerarquía de generaciones que podría señalar el instante preciso de ascenso del pintor durante su trayectoria inicial²⁸.

El encargo de esta serie requiere por lo tanto de una manufactura colectiva, contrastable con la autoría individual de un retrato, género que exige socialmente al pintor un destacado dominio cualitativo. Por ello, el retrato de Simón Bolívar realizado por Pablo Roxas en 1825, apunta a creer que para entonces ya había alcanzado la categoría de “maestro” en el gremio de pintores. Estas implicancias las desarrollaremos en nuestro siguiente capítulo.

Los “[...] oficiales generalmente no vivían en casa de sus maestros, lo hacían en cuartos alquilados en callejones en el corazón de las manzanas de la ciudad”²⁹. El aumento de las necesidades de independencia laboral, más los diversos impedimentos legales y de clase que impiden su ascenso como maestros, fomentan indirectamente el ejercicio clandestino de oficiales auto denominados “maestros”³⁰. Este hecho considerado delito, crea el punto de partida para la mayor cantidad de pleitos y enmiendas de las ordenanzas de gremios de la ciudad durante todo el XVIII.

Maestros

El gremio solo se compone de maestros, es decir, oficiales ascendidos. A la facultad de pertenecer a un gremio, se suman el derecho de elegir y ser elegido como alcalde, de ser examinador de oficiales, de establecer un taller, del permiso para ejercer su oficio de manera pública, y de participar en una cofradía asociada. En el plano de la productividad, al poseer el nivel técnico más alto, su prestigio asume la responsabilidad de garantizar la calidad manufacturera de su taller.

Desde el siglo XVI el constante crecimiento de gremios reúne a los artesanos de acuerdo a su afinidad por oficios. En el sistema virreinal peruano, a dicho agrupamiento

²⁸Wuffarden 2012: 24.

²⁹ Quiroz 1995: 22.

³⁰ *Ibid.*

se supra ordina el orden estamentario de criollos e indios. Durante el siglo XVIII el crecimiento demográfico de afroperuanos interviene con creces en la productividad comercial de la capital, pese a las limitaciones impuestas por la legislación española que los excluye de algunos oficios, salvo su buena conducta, es decir según su prosapia³¹. Este es otro de los factores que fortalece la actividad informal de una mayoría de artesanos mulatos, provoca su competencia comercial, y forja una larga lista de disputas legales entre 1780 y 1800³².

A los ojos de las élites, el trabajo manual u oficios ‘menestrales’ “eran desdeñados sistemáticamente [...] por ser considerados envilecedores de las personas que los ejercían”³³, “a excepción de las llamadas ‘artes’ (platería, etc.)”³⁴. No obstante, el compendio documental sobre ordenanzas de gremios reunido por los estudios de Francisco Quiroz no incluye al de pintores, por no tener “referencias de que hubiesen llevado una existencia gremial propiamente dicha. Asimismo se tienen dudas sobre la formalidad gremial en instituciones que sí poseyeron ordenanzas y mantuvieron con cierta regularidad sus autoridades”³⁵. Las futuras investigaciones iluminarán el panorama sobre el gremio de pintores, mientras solo citaremos algunos ejemplos puntuales que revelan su irregular presencia desde el siglo XVII, hasta el XIX.

1.3 Un intento de agremiación de pintores en Lima virreinal.

Las investigaciones realizadas por el arquitecto Emilio Harth-Terré durante 1970, ofrecen un conjunto de importantes documentos que explican la discontinua labor oficial de los pintores, en medio de un sistema comercial de normativas poco estructuradas. También reúne diversos apuntes biográficos de los artistas del XVII, lo que permite identificar su procedencia social pero no sus obras, la mayoría de las cuales han desaparecido a través del tiempo.

El autor sostiene que el gremio de pintores de Lima, fundado en 1649, nace como apelación en el litigio judicial en contra del Licenciado Diego Calderón, presbítero dedicado al tráfico de pinturas que emplea a “artesanos” de grado oficial. Los maestros pintores criollos Bernardo Pérez Chacón, Nicolás Pérez de León, Juan

³¹ *Ibid.*: 61-63.

³² *Ibid.*: 63.

³³ Quiroz 2008: 221.

³⁴ Quiroz 1995: 18.

³⁵ Quiroz 1991: 6.

Luis Núñez y don Alonso de la Torre Guijano denuncian y alegan contra Calderón “se dedicaba al arte de la pintura y hacer sacar copias de cuadros para venderlos, poniéndolos en el comercio, ayudándose para ello de cuatro oficiales y de un carpintero que le hacía los marcos y bastidores...”³⁶.

La maquinaria productiva y comercial de Calderón coloca en riesgo la hegemonía del mercado y honor colectivo de los maestros, quienes trasladan el pleito el 11 de enero de 1649 ante la Real Audiencia. Los pintores criollos solicitan crear un gremio de “maestros del arte del pincel”³⁷ que incorpore a doradores, encarnadores y estofadores, además de una directiva compuesta de cuatro alcaldes: dos para los pintores, uno para doradores y el otro para encarnadores. La solicitud, atendida favorablemente, faculta a los alcaldes pintores Bartolomé Luys, Bernardo Pérez Chacón, Francisco Serrano y don Alonso de la Torre Guijano (o Guelamo) con un cuerpo de 33 miembros, la mayoría pintores “moradores en esta ciudad, personas que se ejercitan en el arte de pintar, dorar, encarnar y estofar”³⁸. El nuevo gremio no condujo a una congregación, a diferencia de los coexistentes gremios o “hermandades” de San Lucas en España, Países Bajos o el virreinato de la Nueva España. La modesta semilla para instaurar un gremio local de pintores, solo surge como defensa económica circunstancial de un grupo de pintores españoles y criollos de Lima, dedicados al mercado de pinturas.

Por otro lado, cabe resaltar que las ordenanzas del gremio expresan ser: “las acostumbradas en otras partes fuera de este Reyno y en los de España, y especialmente en la ciudad de Sevilla”³⁹, es decir, las que rigen el gremio sevillano del pintor y alcalde Alonso Cano, con la misma jerarquía de aprendizaje renacentista: aprendiz, oficial y maestro:

[...] en la qual (el Arte de la Pintura) el primero (principio) que ensseñan a los aprendices es el moler colores y el segundo aparexar y el tercero dorar y el quarto dibuxar y saver xumetría y conposición de partes, el quinto estoffar y el sexto copiar de colorido el sétimo copiar del natural y aquí empieça la Pintura a ser arte y no antes de los primeros principios materiales se les agregan secundariamente los yntelectuales del componer del ystoriar y del formar ydeas y en llegando aquí

³⁶Harth-Terré 1963: 138.

³⁷Harth-Terré 1963: 141.

³⁸*Ibid.*: 143

³⁹*Ibid.*

queda la Pintura constituyda a arte devaxo decuya orden montan todas las demás cossas referidas.⁴⁰

Pero ¿quiénes conforman este gremio? La mayoría de los miembros son criollos limeños, aunque algunos de ellos provienen de Sevilla o Nápoles⁴¹ ¿Podría incluirse a indígenas, mestizos e individuos catalogados “de casta”? De acuerdo a las ordenanzas emitidas un mes después, el 25 de febrero de 1649, ningún maestro puede instruir a negros, zambos, mulatos y otras castas. No hay restricciones para pintores indígenas o mestizos, quienes probablemente participaron, pero sin ponderaciones.

El sectarismo criollo en el oficio de la pintura, solo forma parte de la producción pictórica considerada oficial. Otro de los aportes de Harth-Terré es el hallazgo del pintor esclavo Andrés de Liébana, uno de los cuatro autores de los lienzos del claustro principal de San Francisco El Grande de Lima en 1671⁴², quien no está incluido en el gremio, pero cuya obra tiene una envergadura solo comparable con los lienzos de Julián Jayo, José Joaquín Bermejo, Manuel de Paz y Juan de Mata Coronado en el claustro del convento de La Merced (1786-1792). Liébana es tratado como “maestro” y, sin diferencias salariales respecto a los otros tres, cobra 1 500 pesos para culminar la obra “con toda perfección” en el lapso de un año⁴³.

Entre otros casos excepcionales del XVII, Harth-Terré incluye a Juan, esclavo de Juan Bello, comprado por Pedro Pablo Morón, discípulo de Angelino Medoro; al esclavo anónimo de don Francisco García, prófugo y capturado en Huancavelica en 1623; o al negro libre Luis Fernández, admitido como asistente en el taller del maestro criollo Pedro de Olmedo en 1638⁴⁴.

La actividad de pintores de “casta” es hasta entonces infrecuente. Los criollos controlan la producción pictórica en forma oficial. Su ausencia en el gremio de pintores refleja la grieta social estamentaria entre los pintores del XVII. Por el contrario, en el XVIII, como se refleja en las series de Cangas y de Amat, las transformaciones

⁴⁰ Extraído de la declaración del pintor don Alonso de Villegas en defensa del gremio de pintores por un pleito con doradores madrileños, ya ingresado los primeros años del XVII. Citado sin fecha en Bruquetas 2010: 22.

⁴¹ Como Bernardo Pérez Chacón y Gregorio de la Roca, Harth-Terré 1963: 139, 142.

⁴² Tras el terremoto de 1655 que devastó la estructura del convento de San Francisco, se inició la empresa de reconstrucción y ornato en octubre de 1671. Para este último, el síndico capitán Felipe de Zavala encarga la producción de los lienzos murales del claustro mayor del convento a los “maestros del arte de la pintura” Pedro Fernández de Noriega, Francisco de Escobar, Diego de Aguilera y Andrés de Liébana. *Ibid.*: 148.

⁴³ *Ibid.*: 149.

⁴⁴ *Ibid.*: 150.

histórico-sociales del sistema que motivan el crecimiento poblacional de “castas”, también incrementa la convivencia entre pintores criollos, indígenas o mulatos, lo que a su vez explica su autoría para encargos oficiales, como el retrato del virrey Joaquín de la Pezuela por el mulato Mariano Carrillo y el indígena Julián Jayo en 1816 y 1820 respectivamente.

Los actuales estudios sobre pintura finisecular del XVIII y principios de la República, suelen segregar la relación entre la realidad social estamentaria de los pintores y sus obras. Suelen omitir también la causa simbólica detrás de los eventos conmemorativos, celebratorios y propiciatorios de la nobleza indígena, la aristocracia, el clero o la élite intelectual criolla, pero es a través de estos medios que podría demostrarse la próspera continuidad del gremio de pintores en el virreinato.

Aunque Harth-Terré haya ofrecido las principales noticias sobre el gremio de pintores de Lima en 1649, también insinúa de su efímera existencia. No obstante, en las ceremonias nupciales de don Luis Fernando, Príncipe de las Asturias y la Princesa de Orleans de 1723⁴⁵, tal gremio es una de las congregaciones contribuyentes al lado de doradores, escultores, plateros, carpinteros, entre otros.

No puede afirmarse la permanente actividad del gremio de pintores en la historia del virreinato debido a la falta de hallazgos documentales, pero puede divisarse su composición por oficios, su presencia minoritaria en el sector productivo de la ciudad y su extraviado lugar en la lista de prioridades administrativas del gobierno virreinal, que bajo la nueva piel republicana también mantiene el mismo lugar de sub-urgencia sobre los demás gremios, aunque conserva una categoría distinguida, a la vez relacionada con un sector de criollos hacendados, comerciantes y burócratas. Así lo demuestra el siguiente cuadro de 1826. Nótese la clase.

⁴⁵ Peralta 1723: Y 2.

Tabla n.º 1. Tarifa del valor de las patentes de 1a. y 2a. clase de todas las profesiones, artes, y oficios de esta capital en cada semestre, y con arreglo á la ley de 10 de agosto del presente año [de 1826]⁴⁶

	<u>SEMESTRES.</u>			
	<u>1a clase.</u>		<u>2a id.</u>	
	P.	R.	P.	R.
Abogados	25	-	12	4
Escribanos de camara	12	4	-	-
Escribanos públicos	12	4	-	-
Idem de estado	12	4	-	-
Idem de diligencias	-	-	6	-
Procuradores	-	-	6	-
Médicos	25	-	12	4
Cirujanos	12	4	9	-
Boticarios	25	-	17	-
Almaceneros	250	-	150	-
Tenderos	50	-	20	-
Cajoneros	6	-	3	-
Tendejoneros	2	-	1	-
Encomenderos	50	-	20	-
Plateros	10	-	6	-
Manteras	6	-	4	-
Colchoneros	-	-	4	-
Albañiles	8	-	4	-
Bordadores	12	-	8	-
Pasamaneros	12	-	5	-
Relojeros	25	-	10	-
Albeitares	12	-	-	-
Cuereros	12	-	5	-
Veleros	50	-	25	-
Cajoneros de zapatos	10	-	6	-
Zapateros	6	-	4	-
Sombrereros	12	-	6	-
Cajoneros de ribera	20	-	10	-
Herreros	6	-	3	-
Bronceros	-	-	4	-
Barberos	12	-	8	-
Talabarteros	6	-	3	-
Cigarreros	90	-	8	-
Chocolateros	30	-	4	-
Pulperos	25	-	6	-
Tratantes de fierro viejo	-	-	5	-
Cereros	50	-	-	-
Arrieros	30	-	20	-
Carpinteros	25	-	5	-
Tinoleros	-	-	4	-
Silleteros	-	-	4	-
Camaleros é				
introdutores de ganado	20	-	-	-
Vendedores de carne	6	-	4	-
Balancineros	25	-	12	4

⁴⁶Colección de leyes... 1832: 266-267. Las siglas "P." y "R.", refieren a pesos y reales. Las negritas son nuestras.

Casas de caballos	20	-	-	-
Sastres	25	-	6	-
Aparejeros	-	-	4	-
Pelloneros	-	-	4	-
Trenzadores	6	-	3	-
Ojalateros	6	-	-	-
Mantequeros	150	-	30	-
Matanzeros de puerco	50	-	15	-
Carrozeros	12	-	6	-
Panaderos	150	-	100	-
Pasteleros	25	-	12	4
Tiradores	25	-	-	-
Alfareros	12	-	-	-
Carreteros	50	-	-	-
Bate-ojas	12	-	-	-
Botoneros	12	-	-	-
Carretoneros	12	-	-	-
Aserradores	12	-	-	-
Pintores	12	-	-	-

Entre el grupo selecto que conformaría el gremio de pintores, los pintores Carrillo y Jayo son elegidos para retratar oficialmente al virrey Pezuela (1816–1820). Del mismo modo, en los años del Protectorado se vuelve a contratar a Carrillo en 1822 para elaborar el retrato de José de San Martín, destinado a ser expuesto en la Sala Capitular de la Municipalidad de Lima, y a Pablo Roxas en 1825, para el retrato de Simón Bolívar, en el mismo lugar.

El gremio de pintores, como sistema de enseñanza, producción, y fiscalización de la pintura local, sobrevive durante el virreinato en constante pugna con las autoridades locales por más derechos y privilegios comerciales. Pese al primer y aislado intento de establecer una “Escuela de Diseño”⁴⁷ por José del Pozo en 1791, su clientela de élite y su horario nocturno de solo dos horas todos “los días de trabajo”, a 6 pesos mensuales⁴⁸, solo alcanza a un público aficionado; mientras el gremio continúa como aparato educativo hegemónico luego del primer tercio del XIX.

Los pintores “de casta” como Julián Jayo, José Gil de Castro, Pablo Roxas y demás coexistentes, son formados en el seno gremial, es decir, componen el último tramo de la cadena generacional de tradiciones técnicas y estilísticas del siglo XVIII, desarrolladas durante el periodo de transición a la República, hasta su paulatino declive por la demanda comercial de pintores italianos y el gusto academicista a partir de la generación de Ignacio Merino, director de la Academia de Dibujo y Pintura luego de la

⁴⁷“En la Casa número 817, sita enfrente de la cerca de Santo Domingo”. Majluf 1993: 32-33.

⁴⁸ *Ibid.*

muerte de Francisco Javier Cortés en 1841. A estos pintores “de casta”, desde ahora los denominaremos: pintores de transición.

Sobre la base de estas observaciones al panorama histórico-social del virreinato, nos hemos aproximado a las razones elementales acerca del fenómeno de los pintores de transición, contratados oficialmente por el aparato estatal, y situados en medio de una sociedad inestable y de conflictos de identidad durante el advenimiento de la vida republicana.

1.4 ¿Pintor, maestro pintor, profesor o retratista?

Los “artesanos” emplean el título de “maestro” para destacar su labor entre los demás agremiados⁴⁹. Pero por encima del grado de maestro artesano, existe la supremacía política del Maestro Mayor; “cargo de confianza” elegido por el virrey, cuya autoridad no depende estrictamente de su labor conspicua en el oficio, sino de sus relaciones e influencias administrativas, aprovechadas por el Estado para personificar la supervigilancia de los gremios⁵⁰. En el caso del gremio de pintores, José Joaquín Bermejo, a pesar de haber sido considerada su obra “de corta trascendencia”⁵¹, es el único, hasta ahora conocido pintor privilegiado con dicho título en 1792, como posible resultado de las reformas de 1786 gremios de Lima⁵². En Santiago de Chile, en 1816, el Cabildo nombra a José Gil de Castro Maestro Mayor del Gremio de Pintores⁵³.

Existe un tipo de jerarquía no oficial sobre el prestigio de un pintor. Ya como maestro de su oficio, generalmente denominado “destino”⁵⁴, el título “maestro” puede ser omitido. En el caso de los pintores Francisco Ontañón y Juan Coronado, ambos son registrados solo como “pintores” a la edad de 30 años en 1780⁵⁵, pese a la reconocida fama de este último, quien colabora con Jayo en la serie de San Pedro Nolasco del claustro principal de La Merced en Lima. En los encargos realizados por el pintor Felipe Quinto en 1822, este es señalado indistintamente como pintor de oficio⁵⁶, o

⁴⁹ Inferido del trato entre oficiales y maestros de un mismo oficio, registrados en los legajos matrimoniales de los años 1803, 1821 y 1825 (AAL).

⁵⁰ Quiroz 1995: 51.

⁵¹ Wuffarden 2006: 122.

⁵² La cual insta “que todos los oficios debían tener un alcalde o maestro mayor...”. Quiroz 1995: 134.

⁵³ Según el historiador Jaime Eyzaguirre, citado en Mariátegui 1981: 45.

⁵⁴ Señalado como sinónimo de oficio en los padrones cívicos de 1826. Asimismo, en la sexta edición del *Diccionario de la lengua española* de 1817, se define “destino” en latín como: *Designatio contignatio*. En su tercera acepción se define como: “Empleo, ocupación”. Academia Española 1822: 292.

⁵⁵ Pliego matrimonial n.º 35, febrero, 1780, AAL.

⁵⁶ Pliego matrimonial n.º 7, marzo, 1809, AAL.

maestro⁵⁷, también superados los 30 años. “Pintor” o “Maestro pintor”, son denominaciones que en las primeras décadas del XIX son de uso general para referirse a un pintor de “pincel fino” o de “brocha gorda”.

Existen títulos compuestos sobre el oficio simple de “pintor”, que proyectan su legitimidad como destacados en su medio productivo, como el auto-nombramiento de los gestores del gremio de 1649: “maestros del arte del pincel”. También en 1763 el pintor limeño Cristóbal Lozano firma y se autoatribuye “Profesor Inteligente del arte de la Pintura” para tasar las pinturas de don Agustín de Salazar y Muñatones, primer conde de Monteblanco⁵⁸. Años después de la muerte de Lozano en 1776⁵⁹, y sin lugar a coincidencias, cinco pintores de la siguiente generación se llaman a sí mismos: “profesores del arte de la pintura”, quienes reclaman a través de una solicitud dirigida al gobierno, firmada y fechada en 1789, la exclusividad sobre el derecho de tasar obras artísticas, “que en ese momento había sido absorbida por tasadores de otro tipo de bienes y mercancías”⁶⁰. Los pintores Pedro Díaz, José Joaquín Bermejo, Julián Jayo, Silvestre Jacobelli y José Mendoza esbozan en el pedido, su disidencia sobre las artes mecánicas, en un intento por legitimar el prestigio del oficio de la pintura como profesión liberal. No se ha encontrado todavía un documento de respuesta, pero posiblemente se relacione con el nombramiento de Bermejo como Maestro Mayor.

La permanencia del gremio de pintores hasta las postrimerías de la emancipación manifiesta la más elocuente respuesta del Estado. De dichas pretensiones se desglosan dos ideas: un sentido de colectividad, que poco tiene que ver con un llamado de agremiación, muy por lo contrario, deslinda de él, y una voluntad de ascenso social en la defensa intelectual y autónoma del oficio de pintor, la misma que se manifiesta con ribetes políticos. Se conoce aún poco sobre el estrato social de los pintores solicitantes, excepto de Julián Jayo. Sin embargo, el sentido de autoridad y legítimo derecho que envuelve al pedido, dirigido a un sistema gobernado por españoles, indica que los solicitantes ostentaron su competitividad social con esta esfera, aunque crece la incógnita sobre su relación con la subsecuente generación de pintores de transición.

En el siglo XIX Francisco Javier Cortés y José Gil de Castro también son definidos como retratistas y profesores. En los Registros Cívicos Municipales de

⁵⁷ Comisión Nacional 1974: 340, 432.

⁵⁸ Estabridis 2001: 304.

⁵⁹ *Ibid* : 315.

⁶⁰ Wuffarden 2006: 122. Según refiere el autor, el documento original pertenece al Museo Numismático del Banco Wiese, titulado “Expediente seguido por varios pintores del arte de la pintura de Lima...”.

1826⁶¹, se enlistan los ciudadanos que componen el sector activo de la población limeña, donde un número de 23 pintores no poseen un título distintivo a excepción de Javier Cortés, quien es el único definido como “Retratista” en el medio, pese a que no se le conozca un repertorio extenso del género.

En el caso de José Gil de Castro, hasta 1814 firma solo como “Josephus Gil”, o “José Gil de Castro” (figura n.º 13)⁶². Entre 1814 y 1815 cuatro de sus obras son firmadas como: “Retratista José Gil de Castro”⁶³; destaca la excepcionalidad de *Nuestra Señora de los Dolores* (1815), por su temática religiosa. El mérito artístico reconocido por la sociedad chilena, eleva al pintor a Maestro Mayor del Gremio de Pintores de Santiago en 1816, cargo directivo que lo habilita por ejemplo como perito de un auto judicial, donde su autoridad crítica le permite catalogar de “pintoresco” un retrato del pintor chileno Joaquín Mesías⁶⁴:

Por lo tanto los casos de Cortés y de Castro, demuestran que la categoría extraoficial “retratista” es aplicada a un pintor destacado de su oficio, no necesariamente por el cultivo del género, sino por su reconocido dominio técnico, mérito estético de su obra en el gusto local, y su prestigio en el mercado artístico. Son asimismo, un doble ejemplo sobre la categoría de “Profesor”. Mientras Francisco Javier Cortés ejerce su labor pedagógica en la cátedra de dibujo botánico del Colegio de la Independencia de Lima, José Gil de Castro, auto descriptivo, firma a la vuelta del *Retrato del Coronel Mayor Las Heras*: “Lima en Noviembre de 18.. (sic) por el Profesor José Gil”⁶⁵, aunque a la fecha se desconoce su labor instructiva en la capital.

El título “Profesor” empleado por algunos pintores, no refiere necesariamente a un mérito educativo, sino a su prestigio o “genio”⁶⁶. Profesores o retratistas buscaron un constante reconocimiento desde el XVIII para destacar sobre los demás individuos que practicasen de una u otra forma el arte de la pintura. Cabe aclarar que dicho título no es solo acogido por pintores sino también por otros “artesanos”, como aquellos relacionados al trabajo del oro y la plata⁶⁷.

⁶¹ Registros cívicos, caja n.º. 2, doc. 024, 67 fols. (AHML).

⁶² Mariátegui 1981: 55.

⁶³ Lienzos realizados en la ciudad de Santiago de Chile: *Retrato del señor Pedro Botet y Gros* (1814), *Nuestra Señora de las Mercedes* (1815), *Retrato del Señor Vicente García Huidobro y Morande, tercer Marques de Casa Real* (1815) y *Retrato de Fernando VII* (1815). *Ibid.*: 55, 113, 115, 117, 134.

⁶⁴ Wuffarden 2012: 32.

⁶⁵ Mariátegui 1981: 56.

⁶⁶ Sobre el concepto de “genio”, éste es abordado en el segundo capítulo del presente libro.

⁶⁷ Entre ellos los oficios de plateros, armeros, batiojas, ojalateros y tiradores.

El 17 de enero de 1829⁶⁸, Felipe García es nombrado principal del gremio de plateros, que en la prosa del maestro se autodenomina: “Jefe de mis hermanos los Profesores / del mas noble y distinguido gremio de los Artifices / de Oro y plata, y Artefactores de las mas precio / sas producciones dela tierra”⁶⁹. No obstante a su nombramiento, García dirige en el mismo documento una solicitud enfática al Cabildo para institucionalizar su oficio en forma autónoma al medio gremial. Unas de sus partes merece ser citada:

[...] como es dable que / U.S.H. permita q^e. siempre caminemos con la degra / dacionq^e. hasta el día, en nuestras instituciones? (sic) No / Señores, los Pueblos, acusarian nuestro descuido, y se / riamos deudores ála posteridad del mas alto cargo, como / lo son, y serán nuestros antepasados, q^e. por una cri / minal apatia han olvidado sus deberes, así los elec / tos, como los Electores, aun delas mesquinas y muy li / mitadas Ordenanzas con q^e. se instalo este Ramo; siendo / asiq^e. los pueblos Civilizados nos han escarneado jus / tamente, llegando el caso hasta el extremo de que se / haya hecho despreciable los Metales delos Talleres / de Lima, y mas despreciables los individuos q^e. lo / sirven, á excepcion de muy pocos. / Hoy pues H. Sor. q^e. la Patria empieza / á descollar en **nuevas instituciones**, es de necesidad que / buelva la clase a sus antiguas regalías, fueros y de / rechos [...]

En toda la Europa, el contraste es además/ Marcador, es decir, Clasificador de todos los metales que/ severzan en las obras: esta ultima denominacion, ha / sido solo peculiar á los Ensayadores del Estado, por q^e. no / habia hasta el día quien se dedique, como Yo, á practi / car y conocer el **Arte dela Dosimastica**⁷⁰ (sic); arte q^e. en / seña á darle la ley álos metales. Yo he dedicado mis / ultimos años á éste importante Ramo, [...] / p^a. q^e. en lo sucesivo no solo conozcan y clasifiquen su / perficialmente las alhajas, sino q^e. sin ser preciso delos Ensay / dores del Estado tenga el gremio un Otro tal q^e. opere en la / radical intrinseca Ley de cada metal, y su demarcacion, co / mo se hace en los Pueblos Civilizados, con el decoro corres / pondiente, con esplendor delos Estados, y utilidad de los / individuos qe. lo componen./ [...]Pongamos SS. / la primera piedra angular, y será el cimiento del ma / gestuoso edificio de nuestro Suelo.⁷¹

⁶⁸ Año que coincide con el deceso de Francisco Chungapoma en Santa Ana con entierro alto; destacado maestro armero, elegido por el Cabildo de Lima para la labranza de la espada destinada como obsequio honorable al Libertador Simón Bolívar. Libro de defunciones de El Sagrario, tomo 11 (1820-1841), fol. 119 (AAL).

⁶⁹ Junta Municipal de Méritos y Servicios, doc. 17, fol. 10 (AHML).

⁷⁰ La traducción al español del libro *Elementos de química docimástica para uso de los plateros, ensayadores, apartadores y afinadores* en 1791 fue uno de los libros de circulación más importantes entre los plateros del reino español. Es posible que el maestro Felipe García haya poseído el tratado que reúne los principios básicos y combinaciones de propiedades químicas para la refinación del oro, la plata y diversos metales preciosos. Este además ofrece un discurso de la docimasia como un “arte” culminante de la civilización occidental a través de una lectura descriptiva sobre el origen y dominio del cobre y el hierro como primeros instrumentos de trabajo del hombre, el descubrimiento y manipulación del oro y la plata, el nacimiento del comercio, la moneda de cambio, el supervalor de los metales preciosos, la mineralogía y finalmente el “Arte de la Docimasia” o “Arte de ensayar”, herramienta principal del Arte de la Platería. Ribaucourt 1791: I-XXXII.

⁷¹ Junta Municipal de Méritos y Servicios, doc. 17, fol. 10-11 (AHML).

Este importante documento indica el grado de autoridad y prestigio que el gremio de plata y oro representa a través del “Profesor” García. El explícito afán de institucionalizar e incorporar el oficio de plateros como peritos del valor y autenticidad de los metales preciosos, evidentemente persigue un espacio en el erario del Ministerio de Hacienda, que al mismo tiempo busca expandir su prestigio de élite productora de exclusivos bienes orfebres. Comparada a su ventajosa condición económica, la sociedad gremial de pintores demuestra una realidad austera, pero dedicada a una actividad selecta entre el público limeño.

1.5 Maestros de casta. Maestros de transición

La sociedad y los gremios son planos interrelacionados que han atravesado el devenir histórico limeño y asimilado la participación de un público mestizo que ha hecho del ejercicio de la pintura finisecular del XVIII, un quehacer con creciente participación de individuos poco favorecidos en su prestigio y economía. Aunque son conocidas las referencias generales sobre algunos pintores de transición, no hay fuentes documentales precisas que permitan definir la biografía ni el tiempo de actividad de cada uno. En las siguientes líneas trataremos de aproximarnos a los más representativos, para sustento documental de los nuevos hallazgos biográficos sobre Pablo Roxas.

1.5.1 Pintores mestizos

Julián Jayo

Existen notables avances sobre la biografía y obra artística de Julián Jayo que permiten echar una mirada sobre la vida de un pintor mestizo en medio de las tensiones sociales provocadas por las rebeliones “indígenas” durante la segunda mitad del XVIII. Por su longevidad, Jayo atraviesa dos generaciones de pintores entre el último tercio del XVIII y las dos primeras décadas del XIX; ésta última inscribe a pintores de transición como Mariano Carrillo, José Gil de Castro o Pablo Roxas. Para abordar el caso de Julián Jayo es necesario desglosar y entender su cauce genealógico.

Don Ignacio Taulichumbi y su esposa mestiza Doña Elena Nuñez, tienen por hija a Francisca Saba⁷², madre del pintor quien, a los quince años, contrajo primeras nupcias

⁷² En la actualidad Francisca Saba es considerada hija del Cacique y Guarda Principal de Pachacamac y Lurín, Francisco Taulichumbi Saba (o Francisco Atum Apo Cuis Mango Saba Capac), sin embargo se ha comprobado su descendencia indirecta del cacique. En primer lugar, en el acta matrimonial de indios del

con Ermenegildo de la Cruz Mango Inga el 30 de noviembre de 1723 en El Sagrario Metropolitano⁷³. Siendo natural de Lurín, Francisca se traslada a Lima para consolidar el sacramento matrimonial y gestar seis años después a su hija Maria Antonia, única hija conocida de ambos esposos⁷⁴.

En 12 de abril de 1734, a los 26 años Doña Francisca consolida su segundo vínculo nupcial con el mestizo huamanguino Bernardo de Jayo y Garay, en cuya acta matrimonial (de españoles) declara ya ser viuda de “Don Hermenegildo de la Cruz”, fallecido en Santa Ana⁷⁵. Dos años después, nace Isabel María Jayo Taurichumbi⁷⁶, luego Bernardo José (1741)⁷⁷ y Manuel José (1742)⁷⁸, bautizados como indios en la capilla de El Sagrario de la Catedral. Los documentos revelan por sí el decurso de la rama parental de Francisca Saba, que transmigra lentamente hacia el grupo criollo en sus segundas nupcias con Bernardo Jayo.

Pero ¿cuándo nació el pintor? En los fondos del Archivo Arzobispal de bautismos de indios y españoles correspondientes al periodo 1734 a 1755 no se halla sentada su acta bautismal⁷⁹ pese a que declara al final de su vida ser natural de Lima; no obstante una de sus primeras obras fechadas en 1760⁸⁰ ya lo registra activo, quizá con una edad relativa entre los 25 a 30 años según su habilitación como maestro pintor. Si se agregan las fechas de nacimiento de sus hermanos, más bien nos aproximaríamos al año 1737 como referente, además de su clasificación bautismal como indígena.

30 de noviembre de 1723 de El Sagrario que sienta la unión matrimonial de “Francisca de Paula” con “Ermenegildo Guangoinga”, declara ser hija de Don Ignacio Cayachumby (alteración fonética y de transcripción del apellido Taurichumbi) y Doña Elena Nuñez. En segundo, Don Ignacio contrae nupcias con Beatriz de Guevara en 1722, cuando declara ser “Ygnacio Capainga Yndio principal Viudo de Ana Nuñez”, y donde “Francisco Capa Inga” firma como uno de los testigos (Libro de actas matrimoniales de indios de El Sagrario (1700-1782), fol. 94, (AAL). Por último, Doña “Francisca Zaba”, en su alianza conyugal con Bernardo Jayo declara en el pliego matrimonial de españoles del 12 de abril de 1734, ser hija legítima de Ignacio Zaba y Clara Nuñez (Pliego matrimonial n.º. 6, abril, 1734, AAL), y viuda de “Ermenegildo de la Cruz”. Por lo tanto de los tres documentos, los nombres Elena, Ana y Clara Nuñez pertenecen a la misma mujer, asimismo Hermenegildo Guangoinga con Ermenegildo de la Cruz, y Francisca con Francisca de Paula; concluyendo que Francisca de Paula Taurichumbi Saba, es hija de Ignacio Taurichumbi Saba y viuda de Hermenegildo De la Cruz Mango Inga.

⁷³ Libro de actas matrimoniales de indios de El Sagrario (1700-1782), fol. 101v (AAL).

⁷⁴ Libro de actas bautismales de indios de El Sagrario (1725- 1739), fol. 94-94v (AAL).

⁷⁵ Pliego matrimonial n.º. 6, abril, 1734 (AAL).

⁷⁶ En 2 de julio. Libro de actas bautismales de indios de El Sagrario (1725- 1759), fol. 195v (AAL).

⁷⁷ En 24 de febrero. Libro de actas bautismales de indios de El Sagrario (1739- 1755), fol. 40 (AAL).

⁷⁸ En 1 de abril. *Ibid.*: fol. 69.

⁷⁹ Libros de actas bautismales de españoles: El Sagrario n.º. 11, 12, 13 (1731 – 1766), Santa Ana n.º. 4, 5 (1712 - 1750), San Marcelo n.º. 6, 7 (1720 – 1758), San Sebastián n.º. 6 (1733 – 1759), San Lázaro n.º. 9, 10 (1733 – 1745), Huérfanos n.º. 4 (1707 – 1762). De indios: El Sagrario s/n (1725 – 1739), Santa Ana n.º. 1 (1739 - 1752), San Marcelo n.º. 9 (1733 – 1750), San Sebastián n.º. 7 (1733 – 1756), San Lázaro n.º. 11, 12 (1727 – 1747), Huérfanos n.º. 3 (1726 – 1750).

⁸⁰ Harth-Terré 1963: 188.

Aunque se desconocen los años formativos en el gremio de pintores, al ser nieto del cacique Ignacio Taurichumbi Saba y pariente del cacique principal Francisco Atum Apo Sabac⁸¹, cabría la posibilidad de haber recibido su instrucción básica a cargo de la Compañía de Jesús en el colegio de caciques “el Príncipe”, situado dentro de la casa grande de la orden en el Cercado de indios de Lima, parroquia cuya jurisdicción comprende los pueblos de Pachacámac y Lurín, hasta 1826⁸².

Ya adulto se registra su primera actividad en la pintura desde 1760⁸³. Con poco más o menos de 25 años, Julián Jayo contrae matrimonio con la criolla limeña María de la Encarnación Caballero, en 1771; declara llamarse Julián Dávila, hijo legítimo de “Dⁿ. Bernardo Davila y Jayo, y de D^a. Fran^{ca}. Sava”⁸⁴. ¿Julián Dávila? Según los desposorios del padre del pintor con “Francisca Zaba” en 1734, declara ser hijo de Crispin Jayo Garay y de Dominga Faustina. Asimismo, en las actas bautismales de los hermanos del pintor, estos son declarados hijos legítimos de Bernardo Jayo y Garay y Francisca de Paula Taulichumbi Saba. Entonces ¿de dónde proviene el apellido Dávila? Considerando los imperativos sociales sobre la reputación del linaje, se plantean dos posibles respuestas: La primera la ofrece el pliego matrimonial del año 1701⁸⁵ que declara el matrimonio de Francisco Ventura Saba, hijo legítimo de Don Joan de Ávila y Doña Ventura Taurichumbi, con Maria Florensia Rossa Romero, mestiza natural de Lima

Tanto Joan de Ávila y Ventura Taurichumbi como Francisco Ventura podrían ser planteados respectivamente como padres y hermano de Ignacio Taurichumbi Saba,

⁸¹ A propósito de su fallecimiento, éste se registra el día 3 de enero de 1729: “Un entierro Mayor en La Merced de Don Fran^{co}. Saba Capac Ynga Gober / nador de Pachacama”. Libro de defunciones de Santa Ana n° 1 (1813 –1828), fol. 123 (AAL).

⁸² Desde la segunda década del siglo XVII, la educación de hijos de caciques corrió a cargo de la Compañía en el colegio el Príncipe. Julián Jayo pudo haber sido admitido en dicho colegio, pero los extraviados registrados de alumnos “De 1733 a 1745, ni 1750-1751, ni 1753-1754, ni de 1757 a 1762, ni 1763-1765, ni 1767, 1769, 1776, 1781, 1785, 1789, 1794, 1795” (Alperine-Bouyer 2007: 125), no lo inscriben.

Pese a permitir solo el ingreso de hijos primogénitos de caciques principales o herederos legítimos de cacicazgos “en los documentos del siglo XVIII ya no figura el término de segunda persona, solo se mencionan caciques principales o caciques sin más, aún si hay entre ellos segundas personas” (*Ibid.*: 126). Asimismo, el caso de Juan Nepomuceno Dávila Manco -quien en 1825 es Gobernador del Pueblo de Chilca (Pliego matrimonial n.º 5, diciembre, 1825 (AAL))- es formado en gramática de 1793 a 1796 en el Príncipe, y dedicado a la pintura “por afición” (Harth-Terré 1963: 177). De ser posible esta hipótesis, su formación iniciaría cumplido los diez años según la norma (Alperine 2007: 194), atravesando el periodo previo a la expulsión de la orden jesuita, cuyo efecto posterior reduce su calidad de enseñanza a una escuela de primeras letras y doctrina cristiana.

⁸³ Harth-Terré 1963: 188.

⁸⁴ Pliego matrimonial n.º. 10, diciembre, 1771 (AAL).

⁸⁵ Pliego n.º. 5, diciembre, 1701 (AAL).

quien no declara su apellido paterno y más bien ostenta el materno como indicativo del linaje, asimismo explicaría la adopción del pintor por el apellido del bisabuelo⁸⁶. La segunda es la adopción de un posible apellido no declarado de la madre Dominga Faustina. En cualquiera de los casos es evidente que se ha preferido tomar la oportunidad que ofrece la arbitrariedad antroponímica de la época⁸⁷ para reemplazar el “Taurichumbi Saba”, con el objeto de recategorizarse oficialmente como criollo en los registros eclesiales⁸⁸. Ya ingresado en forma legítima a la sociedad criolla durante ocho años de matrimonio, las interacciones de género y clase social ejercerán dominio sobre sí y la conducta conyugal.

El sistema virreinal, indiferente con el patriarcal autoritarismo de su sociedad y motor de la segregación étnica, genera un contexto donde las brechas sociales son hondas y contenidas; la violencia como acto aprobado de corrección es tácito e inconsciente, y solo reprensible si este coloca en riesgo de muerte al subalterno. En los casos de pleitos conyugales no hay una estricta determinación sobre los papeles de víctima y victimario, pero sí una disputa de intereses conyugales más allá del detonante delictivo. En la demanda de divorcio que entabla María Caballero contra Julián Jayo, ella declara haber contraído matrimonio: “creida por ese medio asegurar mi subsistencia sacándome del lado de mis padres”⁸⁹. Pero durante la vida marital los constantes agravios físicos contra la salud y dignidad de María Caballero fueron: “[...] motivos bastante para una separacⁿ. perpetua por q^e. no estoy obligada de ninguna manera á

⁸⁶ Según Paredes, el historiador Raúl Adanaqué halló el nombre “Julián Jayo Apumayta Ávila Tauri Chumbi Saba.” en el documento que expide su título de Cacique (legajo n.º 35, expediente n.º 662 del Archivo Departamental de Piura); por lo tanto es equivalente tanto el nombre (o apellido) “Dávila” y “De Ávila”. Paredes 2004:752.

⁸⁷ Los registros eclesiásticos del siglo XVIII que anteceden a los registros civiles, nos proporcionan un padrón extenso de nombres y apellidos, donde el primer nombre determina la identificación vitalicia del individuo, y el apellido cumple el papel de indicador sobre su estado como persona libre o esclava, de indígena o español. Este mismo registro es también utilizado como herramienta de esquematización de una sociedad variopinta de mezclas fenotípicas que intenta repartir al amplio grupo mestizo –entendido ‘mestizo’ como individuo de fenotipo mixto- entre los tres sectores, identificados en tres libros separados para cada uno.

El rigor de clasificación étnica también será afectado por el decurso cultural del siglo XVIII al XIX, donde cada vez más individuos “de casta” son ingresados en los libros de españoles. Durante el XVIII la predominancia del sector indígena y criollo (o “español”) puede ser identificado con facilidad según el membrete familiar. En el sector de negros, la mayoría esclavos, los apellidos son heredados del amo según su consentimiento, o pueden ser simplemente bautizados con un apellido que identifica con inexactitud su procedencia étnica: carabalí, mina, congo, mandingo, angola, entre otros. En el siglo XIX, los apellidos de origen occidental se masifican sobre los tres grupos, apellidos que a su vez son señal de mestizaje y por lo tanto de una mayor apertura del sector criollo, en respuesta a la creciente demografía de los individuos “de casta” que aspiran a ser parte del grupo criollo blanco.

⁸⁸ Libro de actas matrimoniales de españoles de El Sagrario n.º 10 (1767 - 1787), fol. 49v / 78 (AAL).

⁸⁹ Leg. 73 (1772-1781), exp. n.º 15, fol. 1 (AAL).

exponer mi vida...”. En su alegato, la litigante solicita finalmente su traslado provisional a un monasterio de recogidas con una manutención de ocho pesos mensuales a cuenta del pintor.

En paralelo al proceso, Jayo envía una nota en donde asume de forma explícita su separación conyugal por pedido y voluntad de María, con el fin de rescindir a cualquier tipo de obligación económica que le embargue. Cabe señalar la importancia que cobra el documento de recepción de dicha nota por el notario público Josef de Cardenas, quien ratifica:

ofreció decir verdad, y siéndole mostrado el papel que se expresa con su fha de trese de Obtubre de este año [1779], y la firma que esta asu pie en que dise **Julian Jayo de Garay**: dixo que lo Reconose por suyo, y que la firma que esta asu pie es la misma que acostumbra aser de su letra, y puño, y que por tal la reconose.⁹⁰

El dato nos conduce al hábito de firma y autodefinición de Jayo como sujeto criollo, al reemplazar su apellido materno indígena “Taurichumbi Saba”, por los dos apellidos del padre “Jayo” y “Garay” (figura n.º 4). El auto finalmente sentencia a favor de María, no obstante el pintor no cubre su obligación por dos meses, acto sobre el cual María exige un castigo severo y la confiscación de los bienes que “utilizó”⁹¹, estando estos depositados en la casa del pintor en la Calle de la Compañía (hoy cuadra 3 de jirón Ucayali⁹²).

Los bienes señalados en el documento son también importantes para reconocer el potencial económico del pintor. Estos, según la memoria anexa, dictan: “un par de hebillas de oro, un rosario de oro con sus Marías, un par de alhajares y una sortija de diamantes, una cama con todo su cortinaje, tres sillas de brazos torneados, cuatro tafiletes, un “camape” y una mesita de estrado, una repisa imperial, dos estrados, y un petate”⁹³. Las alhajas como la repisa imperial son los objetos con mayor valor, tanto por el oro y la manufactura del mueble, los cuales son retenidos por el pintor, aparentemente, por considerarlos de su propiedad.

⁹⁰*Ibid*, fol. 4.

⁹¹ No se señala la proveniencia de estos bienes. Podría pensarse que son parte de la dote de ambos conyuges, u obsequios del pintor.

⁹²Bromley 2005: 297.

⁹³ Leg. 73 (1772-1781), exp. n.º 15, 9 fol. 11 (AAL).

Sobre este documento se sintetizan las siguientes ideas: la primera es la disolución de un matrimonio entre una mujer criolla de estatus medio y un mestizo noble, quienes no tuvieron descendientes en su vida marital de ocho años. Julián Jayo quien se autodefine criollo en nombre, apellido y firma, posee objetos de mediano valor repartidos entre mueblería y alhajas. La justicia actúa de forma áspera e inmediata castigando al pintor por sevicia e incumplimiento de su pena. Ambos cónyuges obtienen su libertad.

La historia individual del artista puede declarar por sí misma sus aspiraciones, frustraciones y soluciones a los problemas planteados por los límites y normas de su sociedad. La vehemente expansión de sus posibilidades sociales como descendiente noble indígena lo impulsó a introducirse al entorno criollo, maquillando su ascendencia y efectuando una alianza matrimonial. No se pretende suprimir la existencia de voluntades sentimentales para no distraer la objetividad de nuestro estudio, sin embargo la evidencia documental describe notorios intereses en litigio. Este incidente, más tarde, es refrescado en las cláusulas testamentarias declaradas por el pintor, cuya impronta lo acompaña hasta los umbrales de su existencia⁹⁴. El pintor no vuelve a contraer nupcias, aunque estaba facultado para hacerlo; sin embargo tres años después nace su primera hija.

Juliana Jayo y Garrido nace en 1783 como española, hija natural del pintor y doña Manuela Garrido, mujer cuya procedencia es aún desconocida. Cerca de los cuarenta años de edad Jayo firma el acta bautismal de la niña en la iglesia de San Sebastián, como: “Julian Jayo Apumaita”⁹⁵ (figura n.º 5), grafía que no pasa desapercibida en los manuscritos del documento por ser una de las escasas actas que consigna la rúbrica del padre del bautizado. Asimismo, el libro está rotulado: “Libro [...] donde se sientan las Partidas de Bautismo de Españoles [y] quarterones libres”. *Per se* connota un cambio importante sobre su autodefinición como mestizo y criollo, y un modelado sobre su identidad individual. Los años sucesivos ven nacer a sus otras hijas: María Escolástica (1789)⁹⁶, María Luisa (1799)⁹⁷, María Eduviges, y Eusebia, todas de la misma madre.

⁹⁴ Treinta años después de su separación, el primero de sus dos testamentos declarados en 1809 y 1817 por ocasiones de enfermedad, rechazan de forma renuente algún heredero ajeno a su familia directa, señalando a María Caballero incapaz de pedir derecho sobre alguno de sus bienes, así también declara sobre ambos: “hará el tiempo de veinte y cinco años sin vernos ni oírnos”. Prot. 281, fol. 139v (AGN).

⁹⁵ Libro de actas bautismales de españoles de El Sagrario n.º 7 (1759 –1788), fol. 281 (AAL).

⁹⁶ Libro de actas bautismales de españoles de El Sagrario n.º 16 (1787 –1799), fol. 39. (AAL).

El inicio de la actividad pictórica de Jayo en 1760, coincide con la actividad de los pintores Pedro Díaz y Cristóbal Lozano, con quienes posiblemente establece un lazo personal, semejante al de los pintores Joaquín Urreta y Cristóbal de Aguilar⁹⁸. Tales convergencias cronológicas crean un panorama donde las conexiones sociales entre los artistas revelan por sí mismas afinidades o diferencias que ayuden a cambiar la actual noción de aislamiento entre los pintores de transición más representativos y los considerados “secundarios”, o de segunda línea. Puede citarse el caso de los pintores Jayo y Díaz, quienes demuestran un lazo familiar en el oficio, cuando éste último participa de testigo en la boda de Jayo con María Caballero (figura n.º 3). Igualmente en la relación de compadres que existe entre Jayo y Matías Maestro, a quien se le señala con la deferencia “Don...” según el acta bautismal de María Luisa, la hija de Jayo, en noviembre de 1799⁹⁹.

El primer ejemplo resuena por los exiguos documentos sobre Díaz, que al colocarlo al lado de Jayo en la fecha de 1771, sumado a su compatible actividad cronológica en el oficio¹⁰⁰, insinúan con notoriedad un mismo marco de formación y actividad pictórica.

Por otro lado Maestro, nacido e instruido en la península, llega a Lima en 1789¹⁰¹, mientras se elaboran los lienzos murales para el claustro principal de La Merced, desde 1786 a 1792. Al lado de los demás artífices, Jayo incrementa su prestigio dentro del círculo eclesiástico, lo que explica su cercanía con el recién ordenado presbítero, Matías Maestro¹⁰².



Fig. n.º 3. Firma: *Pedro Díaz*. En: Pliego matrimonial n.º. 10, diciembre, 1771 (AAL). Digitalizado por Omar Esquivel. Se autentifica esta firma con la del pintor por ser la misma de su obra: *Santa Cecilia*. Siglo XVIII, óleo sobre lienzo, 206 x 159 cm.. Convento de La Merced, Lima.

⁹⁷ *Ibid.*: fol. 83v

⁹⁸ En las bodas de Cristóbal de Aguilar, Joaquín de Urreta firma como su testigo, a sus 22 años de edad. Pliego matrimonial n.º. 4, diciembre, 1743 (AAL).

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ Jayo, 1777-1821 y Díaz, 1770-1815. Wuffarden 2012: 21.

¹⁰¹ Wuffarden 2006: 132 p.

¹⁰² *Ibid.*

Jayo declara su primer testamento y un codicilo en 1809¹⁰³; y el segundo en 1817¹⁰⁴, a la edad aproximada de 80 años. Su segunda memoria premonitoria a su deceso y entierro mayor en la parroquia de San Marcelo el 10 de setiembre de 1821¹⁰⁵, cierra una bitácora de fragmentos significativos que se sintetizan en el enfrentamiento de su voluntad y la de su sociedad, donde la búsqueda de ascenso social se proyecta como un mecanismo de subsistencia en medio de un debate de identidad, que finalmente conquista su propio hallazgo como Julián Jayo y Sava, o sencillamente Julián Jayo¹⁰⁶ (figura n.º 4-7).



Fig. n.º 4. Firma: *Julian Jallo de Garay*. En: Auto de divorcio, leg. 73 (1772-1781), exp. n.º 15, fol. 4 (AAL). Digitalizado por Omar Esquivel.



Fig. n.º 5. Firma: *Julian Jayo Apumaita*. En: Libro de actas bautismales de españoles del Sagrario n.º 7 (1759–1788), fol. 281. (AAL). Digitalizado por Omar Esquivel.



Fig. n.º 6. Firma: *Julian Jayo y Sava*. En: Libro de Protocolos Notariales n.º 281, fol. 141v (AGN). Digitalizado por Omar Esquivel.



Fig. n.º 7. Firma: *Julian Jayo*. En: *Retrato del virrey Joaquín de la Pezuela*. Julián Jayo y Mariano Carrillo, 1816/1820. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú (detalle de franja inferior). Digitalizado por Omar Esquivel.

¹⁰³Prot. 281, fol. 138v (AGN).

¹⁰⁴Prot. 551, fol.366 (AGN). Ambos documentos hallados por Raúl Adanaqué y publicados en *Sequitao* n.º 3 (1993).

¹⁰⁵Libro de defunciones de San Marcelo n.º 7 (1813–1828), fol. 88v. (AAL).

¹⁰⁶Ambas, firmas que cierran sus testamentos declarados en 1809 y 1817 respectivamente. También se agrega el mérito social obtenido tras su nombramiento como ciudadano con derecho a voto para las elecciones municipales del año 1820. Gamio 1944:16,19.

Juan de Mata Coronado

El pintor Juan Coronado, es señalado por Hart-Terré como Juan de Mata Coronado, colaborador de Jayo en los citados lienzos de la vida de San Pedro de Nolasco en el Convento de La Merced de Lima (1786-1792)¹⁰⁷. Son pocas las referencias sobre este artista; la primera de ellas de Francisco Laso en 1859, lo señala acertadamente como huamanguino¹⁰⁸.

El pintor habita en Lima durante 1780 tras contraer nupcias en el mes de febrero, con la mestiza Juana Uribe de 22 años, jaujina, hija natural de Thomas Uribe y María Mercedes Mesa¹⁰⁹. Se declara indio nacido en la ciudad de Huamanga, e hijo natural de Francisco Coronado y Lorenza Mendoza. Análoga a la situación del padre de Jayo, Coronado se traslada de Huamanga y radica en la capital del virreinato, donde establece un lazo conyugal. El acto, catalogado como matrimonio indígena en El Sagrario, es atestiguado por Francisco de Ontañón, pintor de treinta años con quien Coronado mantiene un particular lazo amical y laboral de tres años, descrito como una: “Relas^{on}. de / amistad con / ocasion de ser de / un propio Arte”¹¹⁰; por lo tanto Jayo, Ontañón y Coronado habitan en el eje de la ciudad. Mientras el primero se aloja en la Calle de la Compañía (hoy cuadra 3 de jirón Ucayali¹¹¹) en 1780 y con tienda en la Calle de la Vera Cruz (hoy cuadra 2 del jirón Conde de Superunda¹¹²) en 1804¹¹³; el segundo habita en la Calle de las Nazarenas (hoy cuadra 4 del jirón Huancavelica¹¹⁴), direcciones inscritas en la zona neurálgica de la ciudad, de activo flujo comercial en el sector artesanal y económico del virreinato.

Felipe Quinto

Una figura aún poco estudiada por ausencia de obras firmadas es la del pintor indígena Felipe Quinto (figura n.º 8), activo autor de diversos encargos durante el Protectorado

¹⁰⁷Hart-Terré 1963: 87, 92 p.

¹⁰⁸Laso 2003:93.

¹⁰⁹Pliego matrimonial n.º. 35, febrero, 1780 (AAL).

¹¹⁰También acude al protocolo Liandor Sandobal, músico violinista de veinticuatro años quien habita en la Casa de la Rifa y lleva cinco años de amistad con el pintor. *Ibid*, fol. 1v

¹¹¹Bromley 2005: 297.

¹¹²*Ibid* 2005: 317.

¹¹³Hart-Terré, *Op cit*, 188 p.

¹¹⁴Bromley 2005: 249.

de San Martín, cuyo rol habría difundido los nuevos símbolos republicanos desde una esfera cerrada al público, en el interior de recintos gubernamentales¹¹⁵.

Felipe Quinto, nombrado “indio”, nace en Jauja, es hijo legítimo de José Quinto y Catalina Cosquillo. Radica en Lima donde conoce a la “mestiza” limeña María Eusevia Mendiola viuda de Fernando Martínez, con quien contrae matrimonio en marzo de 1809

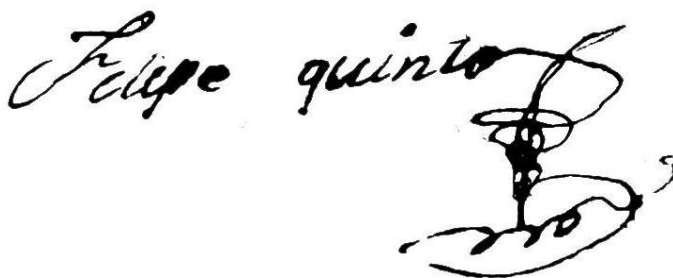


Fig. n.º 8. Firma: *Felipe Quinto*. En: Pliego matrimonial n.º 7, marzo, 1809, fol. 1v. (AAL). Digitalizado por Omar Esquivel.

en la parroquia de San Marcelo¹¹⁶. El ingreso de Quinto a la ciudad y su matrimonio a los treinta años¹¹⁷, tiene una descendencia que deja de ser catalogada como “india”, para trasladarse al sector de españoles, según el registro bautismal de una de sus hijas María Josefa en la parroquia de San Marcelo el 9 de noviembre de 1812, a los dos días de nacida¹¹⁸. Los componentes básicos de la biografía de Quinto forman un patrón común junto al caso de Jayo y Coronado, donde la ciudad permanece como centro gravitante y lugar de convergencia de los pintores provenientes de Lurín, Huamanga y Jauja, considerados indígenas por sus raíces aborígenes, pero con paulatino ingreso hacia el entorno criollo por vía generacional. Así también prestan sus servicios a los círculos de poder: Iglesia y Estado.

José María Arizmendi, Vicente González y José Alarcón.

A los tres casos señalados se pueden sumar los de Vicente Gonzales (figura n.º 9) y José María Arizmendi (figura n.º 10), amigos y testigos del casamiento de Felipe Quinto, quienes declaran ser del mismo oficio. González, con una edad relativa a los 30 años en 1812, desde hacía seis conoce a Quinto, y ejerce su oficio en una tienda de la Calle de La Merced¹¹⁹ (hoy cuadra 6 de jirón de La Unión)¹²⁰. Arizmendi, mestizo de treinta y tres años en 1809, es natural de Riobamba, Quito, hijo de Juan de Arizmendi y de

¹¹⁵ Comisión Nacional 1974: 132, 158, 177, 223.

¹¹⁶ Pliego matrimonial n.º 7, marzo, 1809.

¹¹⁷ Según lo estima el notario público Blas José Quiroga en el documento.

¹¹⁸ Libro de actas bautismales de españoles de San Marcelo n.º 11 (1797 –1813), fol. 222v (AAL).

¹¹⁹ Pliego matrimonial n.º 7, marzo, 1809, fol. 1v. (AAL).

¹²⁰ Bromley 2005: 236.

Catalina Domínguez¹²¹. Conoce por más de diez años a Quinto y tiene una tienda ubicada en la Calle de San Marcelo, en la casa de Don Antonio Elisalde (hoy cuadra 5 de jirón. Camaná¹²²). En 1802 casa con María Jacinta López González, también mestiza limeña¹²³.

Situado dentro del damero principal de la ciudad, Arismendi goza de fama entre el círculo de criollos y otros pintores como José Alarcón (figura n.º 11), amigo de largo tiempo quien nace en 1753 y vive desde 1790¹²⁴ hasta 1802¹²⁵ en la calle de Santo Toribio o “Pozuelo de San Francisco” (hoy Cdra. 2, jirón Lampa)¹²⁶. La trayectoria de Arismendi parece ser el motivo que le permite reunir el patrimonio suficiente para cubrir los gastos de su mayor en la Parroquia de San Marcelo, el 26 de enero de 1820¹²⁷. De acuerdo a sus edades y actividades, los tres pintores ya habrían alcanzado el grado de instrucción de maestro durante los primeros años del XIX, además, según el tiempo de amistad que los reúne, también habrían sido formados en el taller de un maestro en común, todavía desconocido.



Fig. n.º 9. Firma: *José María Arismendi*. En: Pliego matrimonial n.º 31 del mes de mayo, del año 1802, fol. 1 (AAL). Digitalizado por Omar Esquivel.



Fig. n.º 10. Firma: *José Alarcón*. En: Pliego matrimonial n.º 31 del mes de mayo, del año 1802, fol. 1v (AAL). Digitalizado por Omar Esquivel.



Fig. n.º 11. Firma: *Visente Gonsales*. En: Pliego matrimonial n.º 7, marzo, 1809, fol. 1v. (AAL). Digitalizado por Omar Esquivel.

¹²¹ Pliego matrimonial n.º 31, mayo, 1802 (AAL).

¹²² Bromley 2005: 154.

¹²³ Pliego matrimonial n.º 31, mayo, 1802 (AAL).

¹²⁴ Harth-Terré 1963: 168.

¹²⁵ Pliego matrimonial n.º 31, mayo, 1802 (AAL).

¹²⁶ Harth-Terré 1963: 304.

¹²⁷ Libro de defunciones de San Marcelo n.º 7 (1813 –1828), fol. 78. (AAL).

En medio del amplio entorno gremial, donde la hegemonía del comercio y parte del control de la vida material de la ciudad está encabezada por productores artesanales y comerciantes, el oficio de la pintura ocupa una mínima proporción. De esta actividad provienen las escasas obras conservadas hoy en los museos, y de estas a su vez, solo un mínimo número son consideradas en los estudios de arte republicano. Existentes en forma material o documental, el conjunto de obras realizadas por pintores como Jayo, Coronado, Quinto, Gonzáles, Arizmendi o Alarcón, incluyen también aquellas que escapan a las denominadas bellas artes. Estas, de impostergable mención, forman parte importante del amplio panorama “artesanal” de los pintores de transición.

1.5.2 Pintores afroperuanos.

Además de la presencia andina en la pintura de transición, la actividad artística de las “castas” afroperuanas en escultura y albañilería puede remontarse al siglo XVI¹²⁸, cuya suerte pudo ser la misma en pintura a través de los siglos, a cargo de artífices no oficiales como el caso del citado maestro esclavo Andrés de Liébana. Hasta el presente, se considera que la cantidad de pintores afroperuanos incrementa durante el XVIII e ingreso al XIX, como testimonian Cangas y Amat, y el incremento de “artesanos de casta” en los gremios; condiciones que generan la existencia de pintores “mulatos” como José Gil de Castro o Pablo Roxas.

Marcelo Cabello.

Otros artífices han sido identificados como descendientes afroperuanos como Mariano Carrillo¹²⁹ o el grabador Marcelo Cabello (figura n.º 12); este último, pese a desarrollar el grabado como un tipo de oficio “artesanal”, su obra tiene, además de un importante valor testimonial, un indiscutible mérito en el campo estético y formal, equivalente en muchos casos a la disciplina pictórica; factores fundamentales para incluirlo en nuestro estudio.

Las referencias biográficas sobre Marcelo Cabello se relacionan a su profusa actividad en la imprenta institucional y particular desde el siglo XIX. De acuerdo a la tipología étnica de Cangas, el fenotipo de Cabello escapa a alguna de sus categorías por

¹²⁸ Sobre el tema, Harth-Terré ofrece un marco general sustentado con importantes hallazgos documentales sobre casos de participación de los negros en la albañilería y carpintería religiosa, su relación laboral y de aprendizaje gremial con maestros blancos y demás individuos “de casta”.

¹²⁹ Núñez 1975: 21.

ser descendiente de dos troncos opuestos, que en 1826 el inspector de barrio Fernando de Harada la describe como “Americano”, eufemismo de “tente al aire” o “salta para atrás”, pero cuyo ingreso a la lista de ciudadanos le permite el derecho legítimo a voto.

Sus padres, Joseph Cabello, natural de Lima, hijo legítimo del mulato libre Guillermo Cabello y Josepha Castro, y Petronila de la Llave, india natural de Lambayeque, viuda, maridan en 27 de marzo de 1773 en la parroquia de San Lázaro¹³⁰. La partida matrimonial, registrada en el libro “... donde se Acientan todas las Partidas y Mulatos Libre” (sic)¹³¹, revela la identidad étnica de ambos contrayentes y abre además la posibilidad que Doña Petronila procrea a Marcelo cerca de 1774, año comprobable por su primera labor registrada en 1796, que lo coloca como un grabador activo a partir de los veinte años de edad¹³², probablemente formado por José Vásquez cuya actividad cesa en la misma década, y de quien hereda la hegemonía productora del grabado limeño.

En 22 de mayo de 1803 Cabello, registrado como un habitante criollo común, desposa en El Sagrario de la Catedral a María Josefa Caballero, criolla limeña, hija legítima de don Lorenzo Caballero y doña Manuela Tejada¹³³. De esta



Fig. n.º 12. Firma: *Marcelo Cabello*. En: Tesorería y propios. Caja n.º 21, de 1823 a 1824, doc. 179, fol. 69 (AHML). Digitalizado por Omar Esquivel.

unión nacen Manuela Josefa (1805)¹³⁴, Isidoro Antonio (1807)¹³⁵, Felipe Antonio (1808)¹³⁶, y José Antonio (1811)¹³⁷, catalogados en el formulismo bautismal como españoles, al igual que a los padres¹³⁸. Por mucho tiempo Marcelo Cabello se relaciona

¹³⁰ Libro de actas matrimoniales n.º 5 de San Lázaro (1750 – 1790), fol. 231v (AAL).

¹³¹ *Ibid.*

¹³² Según su primer encargo. Leonardini 2003: 82

¹³³ Libro actas matrimoniales n.º 11 de El Sagrario (1785 - 1846), fol. 120v (AAL). La pérdida por robo de documentos de archivos ha sido uno de los impedimentos para la presente investigación. Al igual que la extracción premeditada del pliego matrimonial de Marcelo Cabello, otros expedientes como el de Ignacio Taulichumbi o Francisco Fierro conducen al vacío patrimonial y vulneran el derecho legítimo de reconstruir una identidad histórica nacional.

¹³⁴ Libro de actas bautismales n.º 17 de El Sagrario (1799 - 1814), fol. 75v (AAL).

¹³⁵ Libro de actas bautismales n.º 11 de San Marcelo (1797 - 1813), fol. 149v (AAL).

¹³⁶ Libro de actas bautismales n.º 12 de Santa Ana (1797 - 1813), fol. 156 (AAL).

¹³⁷ *Ibid.*, fol. 267.

¹³⁸ Licencia matrimonial 627, leg. 12 (1800-1803).

con el barrio de San Lázaro, donde arrendaba una tienda en la Calle Contradicción (hoy cuadra 2 de jirón Lambayeque, Rímac¹³⁹) en 1826¹⁴⁰, barrio de una mayoría demográfica mestiza y negra, dedicada a múltiples oficios “artesanales”. Su fallecimiento se registra, casi inadvertido, en las tupidas listas republicanas de difuntos de la parroquia de San Marcelo el 16 de setiembre de 1842, con una edad próxima de 85 años, en condición de “pobre de solemnidad”¹⁴¹.

Sebastián Sánchez, José Guerrero y Domingo Zapata.

Entre otros pintores pertenecientes al mismo grupo, se han identificado a Sebastián Sánchez, pardo libre, nacido en Lima, hijo de don Francisco Sánchez y Natividad Medina, que a sus 32 años en 1807, vive en la calle de Santa Teresa¹⁴² (hoy cuadra 5 de jirón Puno)¹⁴³. Su infancia la comparte con el pintor mulato José Guerrero, quien en 1802, a la edad de 22 años habita en la misma calle; y Domingo Zapata, de 23, asentado en la Calle de San Diego (hoy cuadra 7 de jirón Andahuaylas)¹⁴⁴ en el mismo año. Son tres pintores jóvenes reunidos en un mismo oficio, casta y ubicación, que formarían parte del mismo cuerpo de oficiales que compone el reducido gremio de pintores, probablemente aún sin permiso para ejercer públicamente el oficio, y bajo la tutela de un mismo instructor.

José Gil de Castro

Se conocen suficientes referentes sobre su vida, como su nacimiento en Lima, su fenotipo, su participación como capitán del Regimiento de Pardos Libres realistas¹⁴⁵, su matrimonio y la fecha de su deceso. Algunos de estos datos adolecen de exactitud de fuentes, pero se sabe en líneas generales de su natalidad y niñez en el Perú, y su estadía en Chile mientras se desarrolla las luchas por la Independencia nacional según las formas de sus obras entre 1813 y 1823¹⁴⁶.

¹³⁹ Bromley 2005: 171.

¹⁴⁰ Registros cívicos, caja n°. 2, doc. 024, fol. 52v. (AHML).

¹⁴¹ Libro de defunciones n°. 8 de San Sebastián (1825 - 1842), fol. 190v (AAL).

¹⁴² Legajo n° 30, junio, 1807 (AAL).

¹⁴³ Bromley 2005: 303.

¹⁴⁴ Bromley 2005: 291.

¹⁴⁵ Barentzen 2010: 176.

¹⁴⁶ El último estudio histórico y de restauración científica realizado por Roberto Amigo y Néstor Barrio (Amigo 2012:43-55) al lienzo *Asceta* de mano de Gil de Castro, dataría la obra al año 1811, considerándola la obra más próxima a su extensa producción en Chile a partir de 1814, no obstante

Su acta bautismal encontrada por el investigador Patricio Díaz Silva, declara al pintor como hijo legítimo de “Josef Carvajal, y / de Maria Leocadia Morales libre”, nacido probablemente en el día de San Gil de Casayo¹⁴⁷ el 1 setiembre de 1785 y bautizado cuatro meses después como español en El Sagrario, en 23 de enero de 1786¹⁴⁸. Pero ¿de dónde proviene el apellido Castro? Según el parte matrimonial de sus padres en 1778¹⁴⁹, “Mariano Carbajal” (o José Carbajal), es un pardo libre natural de la ciudad de Trujillo, hijo de Mariano Carbajal y Manuela Castro, mientras María Leocadia sólo es consignada como negra esclava de doña Nicolasa Santibáñez, también natural de la misma ciudad.

Entendido que la madre es negra y el padre, José Mariano Carbajal y Castro es clasificado como “pardo”¹⁵⁰, el hijo con mayor probabilidad posee un fenotipo más próximo al materno, por mayoría y dominancia genética africana. Por lo tanto José Gil de Castro posee mayores genes africanos y es heredero de la libertad ciudadana del padre como se constata en su acta matrimonial: “José Gil de Castro, pardo libre”¹⁵¹.

Se ha hipotetizado que el pintor habita en Trujillo durante su infancia, por la proveniencia natural del padre y su actividad como militar, no obstante, ni el acta ni el pliego matrimonial de sus progenitores declaran aún, como es habitual entre oficiales y capitanes de la época, algún rango de la milicia¹⁵². El título “Capⁿ. de ex^{to}.”¹⁵³, con que el mismo pintor empieza a autodefinirse en tres lienzos firmados cerca del año 1821 en Chile, podría indicar su mérito individual a consecuencia de su cooperación como topógrafo, antigrafiista y cosmógrafo del Ejército Libertador.

Ricardo Mariátegui señala la fecha de dos retratos en 1806, ya en Chile, para los esposos Antonio García Lavín Castro y María Josefa de las Cuevas y Oyarsun Ramírez y Molina. Trasciende el recalco de Mariátegui sobre “no haber logrado ver el lienzo” (Mariátegui 1981:104), además de transcribir la fecha que solo poseía uno de los lienzos fotografiados; ambos indicios de error para la datación, frente al documento que comprueba activo a Castro en Lima en el año 1807 (Wuffarden 2012:24). Si la veracidad fuera de ambas fuentes, delataría una inverosímil itinerancia temprana entre Santiago de Chile y Lima, que sólo ha sido probada de 1822 a 1825, pese a la confusa datación que realiza el autor (Mariátegui 1981 52, 221-251).

¹⁴⁷ Nenclares t.2, 1864: 234.

¹⁴⁸ Libro de actas bautismales de españoles de El Sagrario n°. 15 (1775 –1787), fol. 217 (AAL).

¹⁴⁹ Libro actas matrimoniales de españoles de El Sagrario n°. 10 (1767 - 1787), fol. 179v / 210v (AAL).

¹⁵⁰ Cabe señalar que el empleo del término “pardo” refiere de cualquier hijo “que resulta de la mezcla del blanco y negro” (Real Academia Española 1817: 639), sin ninguna tendencia genética en particular; más bien su significado está asociado a una categoría jurídica. El término “mulato” o “lo que es de color moreno” (Real Academia Española 1817: 590), más bien adjetiva la imagen fenotípica general de un mestizo de blanco y negro.

¹⁵¹ Citado en Mondoñedo 2002:75.

¹⁵² Pliego n° 9, abril, 1778 (AAL).

¹⁵³ Según la transcripción que realiza Mariátegui de los retratos del Conde de la Quintana (s/f), la Sra. María del Rosario de Rodríguez Aldea (s/f) y el Doctor José María de Rozas (1821). Mariátegui 1981: 56, 215.

De acuerdo al acta bautismal sentada en El Sagrario en 27 de mayo de 1756, José Mariano Castro habría vivido en Lima desde su niñez, pero natural de Trujillo, hijo no legítimo de Joseph de Castro y Manuela Caravajal (sic) libre, apellidos que serán invertidos en el protocolo de su matrimonio en 1785. Este documento podría explicar el conflicto de la autodefinición de José Gil de Castro, que al igual que Julián Jayo, sostiene un proceso de cambios sobre su propio nombre y firma, para manipular la identidad social de su linaje. Es entonces creciente la probabilidad sobre la crianza del pintor en Lima, y su ingreso a algún taller gremial, que como ha sugerido el historiador Luis E. Wuffarden, estaría bajo la tutela de Jayo.

José Gil es bautizado como José Gil de Carbajal y Morales; sin embargo, el pintor decide adoptar el apellido paterno del abuelo. Es interesante notar este caso como fruto de la convicción individual que puede poseer un ciudadano virreinal sobre su propia identidad de acuerdo a las oportunidades que ofrece su estructura social. Para el caso del pintor, el mejor ejemplo del viraje de su identidad es colocarlo frente a sus propios familiares.

A raíz del matrimonio entre José Mariano y María Leocadia, nacen Juan (s/f), María Jacoba (1783¹⁵⁴), José Gil (1785) y Francisco de Paula (1787¹⁵⁵). Las partidas bautismales de los tres últimos declaran su descendencia legítima de José Carvajal y “Maria Leocadia Morales libre”, mientras que de Juan Carbajal solo se ha podido hallar el acta y pliego matrimonial que lo enlaza con Paula Cuellar en 9 de octubre de 1799¹⁵⁶, el cual, según el año, probaría su posición como hermano mayor. El documento señala el casorio de Juan y Paula, de 19 años, negra esclava de doña Micaela Cuellar, hija natural de Sención Malache y Micaela Cuellar.

Por otro lado, el acta matrimonial del pintor nombrado “Jose Gil de Castro, pardo libre Nat. de la ciudad de Lima, hijo legmo numero (sic) de Mariano Castro y Maria Leocadia Morales”, consuma la alianza conyugal en Santiago de Chile en 8 de junio de 1817, con la española María de la Concepción Martínez, natural de Renca e hija legítima de Alejo Martínez y Teresa Pozo¹⁵⁷.

En el primer caso el hermano mayor permanece en Lima sujeto a un estado conyugal que delimita sus probabilidades de ascenso social a la vez que conserva el

¹⁵⁴ Libro de actas bautismales de españoles n.º 15 (1775 –1787), fol. 182 (AAL).

¹⁵⁵ Libro de actas bautismales de españoles n.º 16 (1775 –1787), fol. 20 (AAL).

¹⁵⁶ Pliego matrimonial n.º. 1, octubre, 1799.

¹⁵⁷ Citado en Mondoñedo 2002:75.

apellido Carbajal. En el segundo, Castro muda a la Capitanía General de Chile cerca de 1811, obtiene el título de Maestro Mayor del Gremio de Pintores en 1816¹⁵⁸, y al año siguiente contrae nupcias con una “española”. Juan y José Gil son de la misma casta, y pese a ser miembros de una misma familia, encaminan rumbos divergentes, donde resalta la dinámica individual del pintor en busca de una reputación meritoria a su “genio” y oficio.

Pese a la aparente desigualdad social entre ambos contrayentes, esta es subsanada jurídicamente por la Pragmática de 1776, dictada por Carlos III y aplicada en Chile el mismo año. La orden prohíbe los desposorios desiguales entre individuos españoles y de casta, excepto a los nobles y sus descendientes, o a individuos de casta:

... que sean **oficiales de milicias** y aun ‘soldados milicianos de buena reputacion’; a los que ‘giren en el comercio con aprovechamiento y común opinión’; a ‘los que **posean con conocido adelanto la pintura**, escultura, arquitectura, matemáticas, y otras ciencias’ y a quienes **hagan ‘particulares servicios al rey o a la patria’** ¹⁵⁹.

Castro es, entonces, libre de las ataduras raciales por mérito propio, puede desposarse con María de la Concepción Martínez y legitimar su condición social como español.

Asimismo, el pintor deja rastros de sí y su autodefinición a través de sus firmas. Desde su actividad registrada en Chile, en 1813¹⁶⁰, su firma “José Gil de Castro” o su variante latinizada “Josephus Gil” son alternadas indistintamente en sus obras; pero a partir de 1815, año cercano a su reconocimiento como autoridad en la pintura chilena, suprime sus apellidos para autodenominarse solo “Jose Gil”, “Josef Gil” o “Josephus Gil”. Este replanteamiento nominal que trasciende el plano de la grafía, instituye su propia identidad pública y a la vez expande su reputación en la pintura. Difunde su título ciudadano como José Gil entre la clientela aristocrática y militar de Chile, y también lo traslada a los retratos realizados en el Perú, independizándose así de su linaje africano. Por lo tanto “José Gil” es una solución final que encuentra el pintor a su identidad, donde “Gil” es interpretado como apellido en los documentos peruanos, como lo registraría el acta de defunción del 26 de noviembre de 1837¹⁶¹ en San Lázaro que versa: “Jose Gil / En veinte y seis, entierro de solemnidad en San Andrés de José

¹⁵⁸ Como lo demuestra el peritaje que realiza Castro en 1816 sobre un pleito judicial. Wuffarden 2012:32.

¹⁵⁹ Vial 1970:341. Las negritas son nuestras.

¹⁶⁰ Amigo 2012: 50-51.

¹⁶¹ Hallazgo atribuido a los estudiantes de la historiadora Hilda Barentzen Gamarra en el año 2009.

Gil, y fué conducido al Panteon con el n° 271¹⁶². Sin embargo, sobre el óbito del pintor, cabe tener presente algunas consideraciones.

Existen tres casos de homonimia en 1826 con el nombre José Gil, uno pertenece a la misma jurisdicción de San Lázaro con oficio y edad “sangrador” (47)¹⁶³, otro en Santiago del Cercado: “camalero” (39)¹⁶⁴ y el tercero en San Sebastián¹⁶⁵.

Por otro lado, el retrato de José María de la Cruz y Prieto, fechado por Mariátegui en 1839¹⁶⁶, obliga a mantener el día 26 de noviembre de 1837, solo como una fecha referente de su deceso¹⁶⁷.



José Gil de Castro

Fig. n.º 13. Firma: *José Gil de Castro*. José Gil de Castro. *Nuestra Señora de los Dolores*. 1815, óleo sobre tela, 81 x 59 cm. Colección particular, Mendoza, Argentina (detalle del reverso). Digitalizado por Omar Esquivel.

El Ciudadano José Gil

Fig. n.º 14. Firma: *El Ciudadano José Gil*. En: José Gil de Castro. *Retrato de Luis de la Cruz y Goyeneche*. 1820, óleo sobre tela, 107 x 87 cm. Museo Histórico Nacional, Santiago de Chile (detalle del reverso). Digitalizado por Omar Esquivel.

¹⁶² Libro de defunciones de San Lázaro n° 12 (1831 –1843), fol. 125v (AAL).

¹⁶³ Registros cívicos, caja n°. 2, doc. 024, fol. 66v (AHML).

¹⁶⁴ *Ibid.*: fol. 47.

¹⁶⁵ Registros cívicos, caja n°. 1, doc. 024, fol. 46 (AHML).

¹⁶⁶ La obra no está firmada. De acuerdo al entorchado que luce el retratado, el grado de General de División otorgado por el Gobierno peruano en 1839, definiría la fecha de su producción.

¹⁶⁷ Asimismo Ricardo Kusunoki atribuye la identidad de José Gil de Castro a este fallecido. Kusunoki 2009: 47.

CAPÍTULO II

Apuntes biográficos sobre Pablo Roxas.

La vida del pintor Pablo Roxas es casi desconocida. Las escasas referencias biográficas solo ofrecen algunas fechas sin cita documental y su actividad en el oficio de pintor¹⁶⁸.

Entre las primeras noticias de su vida, Joaquín Ugarte, en el catálogo *Exposición de la iconografía peruana de Bolívar*, refiere:

Rojas ha sido hasta hoy un artista peruano desconocido. Sin embargo, según hemos podido comprobar, figuró en primera categoría en el Gremio de Pintores de la capital peruana hasta 1839. Su nombre es completamente nuevo en la iconografía bolivariana, pero consideramos que su obra tiene una importancia definitiva [...]¹⁶⁹

Veinte años después¹⁷⁰, la publicación *Pintura Contemporánea (1820-1890)* de Teodoro Núñez Ureta, agrega:

En el gremio de pintores de Lima figuró Pablo Rojas hasta 1839, y aunque solamente hemos podido encontrar el año de su nacimiento, el de 1780, parece que es otro de los artistas, mulato de nacimiento, que al igual que Pancho Fierro, vivió en Lima toda su existencia.¹⁷¹

De acuerdo a lo establecido por Ugarte, se extrae el año de 1839 como fecha concreta de actividad, además de suposición en “primera Categoría” que haría mérito a su nombramiento como alcalde, sino alcalde principal del gremio de pintores. Por otro lado, Núñez Ureta aporta una fecha, un lugar de nacimiento, un tentativo origen étnico y su permanencia en Lima.

Publicaciones posteriores entorno al arte decimonónico incluyen a Roxas dentro del panorama general de la pintura¹⁷². Sin embargo, la mayoría de ellas replican las

¹⁶⁸ Rubén Vargas Ugarte, en su *Ensayo de un diccionario de artífices coloniales de la América Meridional* y en *Impresos Peruanos (1800-1817)*, recopila los nombres destacados de los círculos religiosos, políticos y artísticos del virreinato, sin embargo no incluye el nombre de Roxas.

¹⁶⁹ Ugarte 1955:s/p

¹⁷⁰ En 1967, en el libro *Iconografía del Libertador* de Uribe White, se incluye el lienzo de Roxas, tomando como referencia la misma fotografía del catálogo de Joaquín Ugarte. Tanto Uribe como Ugarte pertenecieron a las Sociedades Bolivarianas de Caracas y de Lima. No hay ningún aporte biográfico, por lo que no se incluye dentro de las referencias de la vida de Roxas.

¹⁷¹ Núñez 1975:40.

¹⁷² Citamos a los siguientes autores en orden cronológico: Majluf, Natalia (2000); Mondoñedo, Patricia (2002); Vargas, Gustavo (2005); Kusunoki, Ricardo (2006); Stastny, Francisco (2006) y Wuffarden, Luis Eduardo (2006).

referencias biográficas apuntadas por los dos autores citados. Desde 1975, hasta el final de la década de 1990, no se agregaron nuevos datos.

En el artículo “El enigma de Gil. Gil de Castro, retratista” de la historiadora del arte Hilda Barentzen, se señala la actividad de Roxas hasta 1834, que contrasta con las referencias de Ugarte:

Incluimos aquí el dato sobre la última inscripción en el Gremio de Pintores que figura en el Archivo de la Nación, correspondiente a los años de 1833 y 1834 que encontré en el año 2003, donde Gil de Castro figura en primera categoría, Francisco Fierro en segunda categoría y Pablo Rojas en tercera categoría. El documento da razón de los pintores que en la época trabajaban en Lima y de los cuales prácticamente se ha perdido el rastro.¹⁷³

Pese a que no especifica la referencia de archivo, se trata de una importante información sobre la hegemonía de mulatos en la actividad gremial de los pintores, la concordancia de dos generaciones sucesivas entre Castro y Fierro, así como la recategorización de Roxas en tercer lugar.

2.1 El genio de Francisco Laso y de Pablo Roxas.

A las anteriores citas, incluimos las referencias del pintor Francisco Laso (1823-1869), en su artículo *Algo sobre bellas artes*¹⁷⁴ (1858), testimonio y crítica más próxima a los años de fundación republicana, que arremete en contra del desamparo político de las artes y el decadente escenario virreinal de sus antecesores, en favor de resaltar las condiciones y capacidades de sus contemporáneos:

En Lima también hemos tenido una serie de pintores nacionales, que han pintado en todas las iglesias y conventos de la capital, y entre ellos se han distinguido Lozano (limeño), José Bermejo (trujillano), Julián Jayo (chilcano), Coronado (huamanguino), Días (limeño) y **aun se pudiera citar a Pablito Rojas, que nació con genio y murió sin haber hecho nada de importante**¹⁷⁵.

Por encima del carácter crítico del fragmento, Laso incluye datos importantes sobre Roxas: su límite cronológico de defunción y un entorno artístico compuesto por pintores de casta indígena y mulata de su generación vigente y precedente, además de sus lugares de procedencia. El contenido crítico, asimismo, recae en un interesante comentario dirigido a Roxas, cuyo sentido peyorativo brota a primera vista, pero al ser una de las escasas referencias de época merece ser revisada con detenimiento.

¹⁷³ Barentzen 2010:176.

¹⁷⁴ Laso 2003: 89-95.

¹⁷⁵ *Ibid.*: 93. Las negritas son nuestras.

El diminutivo “Pablito” puede referirse o bien a un trato cercano entre ambos pintores, o a una reputación popular de Roxas. En cualquier caso ha de tomarse en cuenta que mientras se publica el artículo citado, Laso, de 36 años, ya cosecha una trayectoria artística tras su paso por la Academia de Dibujo y Pintura de Francisco Javier Cortes en Lima (Ca. 1838) y los talleres de Paul Delaroche y Charles Greyre en París (1843–1849)¹⁷⁶, por lo que es posible que en su etapa de aprendizaje local haya mantenido algún trato con Roxas.

A “Pablito” se suman las siguientes afirmaciones contrastantes y sentenciosas sobre él y su oficio: “[...] nació con genio y murió sin haber hecho nada de importante”.

Laso emplea la palabra “genio” desde un modo propio o léxico personal. En el mismo artículo refiere del “genio” indígena:

No estando la escultura ni pintura tan subordinadas a las Matemáticas, ni a los estudios especiales (sic), como la arquitectura, el **genio** imitador indígena midió sus fuerzas y sintiéndose capaz, se lanzó a esculpir malos Santos y a pintar mamarrachos. Pero siendo, como es, innegable el **talento** artístico en el indio, a la vista de los buenos originales europeos, hicieron en breve tiempo rápidos progresos [...]

¡¡¡Felices indios que tuvisteis tiranos que os llamasen a sus templos para que depositaseis en los muros vuestro **ingenio**!!! Felices mil veces porque no nacisteis, como nosotros, en tiempo de opulencia y libertad! Vosotros siquiera pudisteis dejar impreso en los claustros el **genio** con que Dios os hizo nacer; mientras que nosotros, pobres diablos, artistas de la Libertad, tenemos que morir de hambre, y lo que es más cruel, con nuestras ideas.¹⁷⁷

Las palabras: “genio”¹⁷⁸, “ingenio”¹⁷⁹ y “talento”¹⁸⁰ según la norma académica de la época, comparten un amplio campo semántico relativo a las facultades de la personalidad, a diferencia de su actual sentido relacionado a los procesos cognitivos de la creatividad humana.

En el primer párrafo Laso emplea “genio” para describir la predisposición y aptitud del indígena sobre el arte de la pintura. En el segundo, el pintor indirectamente aclara que

¹⁷⁶ Laso 2003: 17.

¹⁷⁷ *Ibid.*: Las negritas son nuestras.

¹⁷⁸ GENIO. m. Índole. || La inclinación segun la cual dirige uno comunmente sus acciones. *Indoles*. || Disposición para alguna cosa, como ciencia, arte etc. *Natura, indoles*. Academia Española 1852: 347.

¹⁷⁹ INGENIO. m. Facultad en el hombre para discurrir é inventar con prontitud y facilidad. *Ingenium*. || El sujeto ingenioso ó de INGENIO. *Homo ingenio, industria praeditus*. || La industria, maña y artificio de alguno para conseguir lo que desea. *Solertia, industria*. || Cualquiera máquina en la mecánica. *Machina*. *Ibid*: 397

¹⁸⁰ TALENTO. m. [...] *Talentum*. || El conjunto de dones naturales ó sobrenaturales con que Dios enriquece á los hombres. || Los dotes intelectuales; como ingenio, capacidad, prudencia etc. que resplandecen en alguna persona; y por antonomasia se toma por el entendimiento. *Ingennium, animi dotes*. *Ibid*: 659.

“genio” es una capacidad innata, de procedencia divina. La palabra “talento” se define oficialmente como el conjunto de dotes intelectuales que “resplandecen en alguna persona”. En el primer párrafo Laso la emplea como cualidad destacada del indio, sin mucha diferencia semántica de “genio”, por lo tanto emplea el término para evitar su redundancia con genio.

Con “Ingenio” señala una capacidad aventajada del indio, que en el habla oficial se define como la “facultad en el hombre para discurrir é inventar con prontitud y facilidad”.

Por lo tanto el sentido de “genio” en: “nació con genio y murió sin haber hecho nada de importante”, tiene un contenido semántico equivalente a sus consideraciones sobre el “genio del indio”. No hay duda que la “aún se pudiera citar a *Pablito* Rojas”, es un pleno reconocimiento crítico del “genio” o capacidad de Roxas, respecto a los demás pintores, mencionados solo por apellidos.

En suma las fuentes primarias y secundarias nos entregan un marco biográfico de Roxas, que inicia con su nacimiento como mulato limeño en 1780, ya activo en 1822¹⁸¹ y registrado en primera y tercera categoría del gremio de pintores de Lima entre 1834 y 1839, cuyo talento y fama en el entorno limeño se le reconoce con el apelativo “Pablito”.

De este marco se extraen las siguientes referencias generales:

- Heredero de fenotipos blanco y negro.
- Nacido y residente en Lima antes de 1800.
- Fallecido en, o después, de 1839.

Si se estima como fecha de defunción de Roxas el año 1839, con una edad promedio de 50 años el marco temporal de su nacimiento coincide con la referida década de 1780.

¹⁸¹ Según un encargo delegado por la Cámara de Comercio de Lima, su primera obra documentada es una pintura del escudo de armas del Protectorado. Comisión Nacional *Asuntos económicos* 1971: 264.

Según estas pautas, en los fondos de bautismos del Archivo Arzobispal de Lima, Pablo Roxas Moreno, nacido en junio de 1783¹⁸² y registrado en el libro de partidas bautismales de españoles de la iglesia de Santa Ana, coincide con las citadas referencias biográficas. La hipotética acta bautismal del pintor señala:

Pablo: Qu arteron	En la Ciudad delos Reyes del Peru en beinte y ocho de Junio de mil setesientos no vento y uno yo D ⁿ Juan de Soto Ten ^{te} . de Cura desta Parroquia de S ^r .S ⁿ . Marcelo exorsise puse el S ^{to} . Oleo y Crisma, á Pablo Quarteron Libre de edad de ocho años Hijo natural del Ba chier Domingo de Roxas y de María Se gunda Moreno, quien en caso de neses idad echo el agua del S ^{to} Baptismo el Pa ^e Frai Jose Ramos del Orden dela Merced: fue su Padrino Jacinto Quesada: siendo Testi gos Gabriel Cevallos y Manuel Lopes de que doi fée=
	Juan de Soto

En su categoría como ‘cuarterón libre’¹⁸³ podemos notar que el título de “bachier” del padre defiende un estatus social antagónico al de la madre, quien posiblemente posea la raigambre africana¹⁸⁴. Nótese la compatibilidad del caso con los esquemas sociales de Cangas y Amat.

En 1825, una pintura de Pablo Roxas es reproducida por Marcelo Cabello en una calcografía¹⁸⁵. El grabador incluye el nombre de Roxas escrito con “x”, tal como firma Pablo Roxas Moreno (figura n.º 15).

2.2 Pablo Roxas y José Gil de Castro, pintores contemporáneos.

En la sociedad virreinal la diferencia de género disminuye las posibilidades para el legítimo ascenso social entre los individuos de fenotipo negro.

¹⁸² Mes en el que según el santoral español, se celebran las fiestas de San Pedro y San Pablo. Nenclares t. 1, 1864:742.

¹⁸³ Se hace preciso que la obtención de la categoría liberto, además de ser concedida legítimamente en el acto de bautismo, también podía ser obtenida según el tipo de concesión con el amo, por lealtad y tiempo de servicio; en ese caso la “libertad de gracia” (Reyes 2001:45-50) es obtenida en edad avanzada por recompensa a su condición vitalicia de servidumbre, que evidentemente no corresponde al caso de Pablo Roxas, ni demás pintores.

¹⁸⁴ Cabe señalar que el apellido “Roxas” es infrecuente entre los bautizados en este periodo, asimismo su uso como “Rojas” es más difundido entre negros esclavos y mulatos.

¹⁸⁵ Estabridis 2002: 196.

Este derecho es acogido en su mayoría por mujeres esclavas y libertas, las que gestan un tipo de acuerdo conyugal con causales sexuales, impuestas generalmente por el hombre¹⁸⁶. En el lado contrario, el ascenso de los hombres por legítimo matrimonio, exige un estatus social y económico del individuo, que en las posibilidades de los esclavos son casi nulas, pero no en los libertos nacidos con un pan bajo el brazo. Vale decir que, los mulatos y demás individuos “blanqueados”, poseen facultades positivas para legitimar un matrimonio con criollas y españolas, pero según su distintivo social, como observa Cangas. Por ello, las posibilidades de ascenso, tanto para José Gil de Castro como para Pablo Roxas, están determinadas por sus oficios. Ser pintores.

2.2.1 Acta bautismal de José Gil de Castro.

En la ciudad de los Reyes en veinte y tres de Enero de setecientos ochenta / y seis años Yo Don Josef Mariano de Bovadilla de Licencia Parochi, exorcize, puse / Oleo, y Crisma á Josef Gil de quatro meses, a qⁿ. bautizó en caso de neces^d. el Padre Don / Francisco Xavier Bruca, Prior de Monserrate, hijo legitimo de Josef Carvajal, y / de Maria Leocadia Morales libre fue su padrino Mauricio Rivera, testigos Don / Pablo Miranda Presb^o. y Dⁿ. Fran^{co}. Mendoza = Josef Mariano Bobadilla¹⁸⁷

El acta bautismal de Castro demuestra las mismas condicionantes generales de un individuo de casta: hijo de mujer negra con criollo. En su caso no se especifica su clasificación étnica de mulato, pardo, tercerón o cuarterón. Sin embargo, un dato importante es su lugar como hijo legítimo, contrastable a la condición de hijo natural de Roxas; así también el bautismo de José Gil se realiza a cuatro meses de su nacimiento, mientras Roxas recibe el sacramento ocho años después, dato que puede relacionarse con su admisión al taller de un maestro, donde el grado de instrucción del padre actúa como aval para el ingreso del niño que debe ser indispensablemente bautizado; también permite esbozar la estabilidad familiar y económica en cada caso.

Roxas es fruto de una relación extramatrimonial entre un criollo letrado y una tercerona; su condición económica es incierta, pero distanciada de los estratos más bajos al ser hijo de un individuo con instrucción sobresaliente del llano, y heredero del derecho de libertad de sus padres. Asume su ciudadanía como un criollo común, y con relativa ventaja sobre Gil de Castro, en cuanto al factor de “sangre”.

¹⁸⁶ Ver capítulo de *Esclavas litigantes en los tribunales*, en Arrelucea (2009).

¹⁸⁷ Libro de actas bautismales de españoles de El Sagrario n.º 15 (1775 –1787), fol. 182 (AAL). El contenido del libro registra casi en su totalidad hijos bautizados de criollos y españoles, sin lugar para las categorías liberto o esclavo. El caso de José de Carbajal y la de su hermana mayor María Jacoba en ese sentido son atípicos.

Pablo Roxas y Gil de Castro nacen en 1783 y 1785, respectivamente. Como contemporáneos, ambos ingresan en simultáneo al sistema de enseñanza gremial, no necesariamente tutelados por el mismo maestro. Sin embargo, si se considera la reducida cantidad de pintores, y la notable similitud entre estilos particulares¹⁸⁸, la posibilidad de una instrucción común queda abierta. En cualquier caso, el mismo escenario y tiempo los coloca en carrera por la legitimidad de un prestigio social y reconocimiento en el mercado.

2.4 El matrimonio. Una herramienta de ascenso social.

Ambos pintores viven en Lima los años más importantes de aprendizaje y ensayo en el oficio, donde el dominio del género retratístico es uno de los principales desafíos sobre sus capacidades miméticas con el pincel y su empatía con la individualidad del retratado.

A sus 38 años, a un mes de la proclama de Independencia en la capital y a cinco días de la renuncia de Pezuela al virreinato, Roxas contrae nupcias con Felipa Zevallos, criolla limeña. Su alianza conyugal inscrita en el libro de matrimonios de españoles, establece una interesante concordancia con la de Castro, quien en su matrimonio con María de la Concepción Martínez, es catalogado como “pardo libre”, mientras Roxas recibe su etiqueta de “mulato libre”. El énfasis sobre sus categorías étnicas es una sentencia del sistema estamentario y a la vez una concesión ofrecida a los individuos exceptuados y adoptados por el sistema.

El acta matrimonial refiere¹⁸⁹:

Pablo Roxas
con D^a. Felipa
Seballos=

En la Ciudad de **Lima** en dies de Junio de mil ochosientos veinte y uno Yo Dⁿ Jose Maria Calvo Teniente de los Curas Rectores de esta Santa Yglesia Catedral, con Lisensia del S^{or} Provisor y Vicario Gr^{al} de este Arzobispado, haviendo presedido las tres amonestaciones que dispone el Santo Concilio de Trento, Casé por palabras de presente que hacen verdadero Matrimonio, segun orden de N.S.M.Y. á **Pablo Roxas Mulato Libre natural de esta Ciudad** hijo natural de Domingo de Roxas y de Maria Segunda Moreno difuntos: Con Da. Felipa Seballos natural de esta Ciudad hija Lexitima de Dn Nicolas Seballos y de Da. Juana Fonseca; siendo testigos Dn. Miguel Bruno Vallete= y Dn. Juan de Bustamante presentes y lo firmo=

¹⁸⁸ Reunidos muchas veces bajo el nombre “escuela limeña”.

¹⁸⁹ Nótese que el protocolo oficial ya no señala a la ciudad de Lima como “Ciudad de los Reyes”. Libro de actas bautismales de españoles de El Sagrario n.º 15 (1785 –1846), fol. 269/253 (AAL). Las negritas son nuestras.

Roxas legitima su matrimonio con una criolla. Ambos registrados como “peruano”¹⁹⁰ y “blanca” respectivamente en 1824¹⁹¹, dan cuenta del propósito de mestizaje progresivo que el pintor estima para su descendencia.

El lazo conyugal se disuelve. En su testamento de 8 de junio de 1835 constata haberse separado de su esposa Felipa y tener un hijo llamado Manuel, heredero del quinto de sus bienes¹⁹². No se ha hallado el acta de defunción del pintor¹⁹³, no obstante, permanece activo entre 1830 y 1841 tanto como retratista de primera y cuarta clase según las clasificaciones de patentes de oficios y profesiones de Lima¹⁹⁴, así como de oficio “Maestro Carpintero”¹⁹⁵. Este singular dato nos advierte de su múltiple actividad, el cual pudo extenderse a la talla en madera para satisfacer una demanda de encargos más amplia de las que exige la pintura sobre caballete. El caso de Roxas no es excepcional, por cuanto uno de sus contemporáneos, el pintor quiteño Francisco Xavier Cortés es registrado como “escultor” soltero de 60 años en 1834¹⁹⁶, así por otro lado Francisco “Pancho” Fierro, es un activo “escultor”, domiciliado en la calle de Santa Apolonia n.º 64, en el año de 1853¹⁹⁷.

¹⁹⁰ Al mes siguiente de consolidar la independencia política del Perú en la capital, la retórica política del Protectorado determina calificar como “Peruano” a todo indígena o mestizo de acuerdo a su aspecto físico (color de piel) y su ascendencia legítima: “En adelante no se denominarán los aboríjenas, *Indios ó Naturales*; ellos son hijos y ciudadanos del Perú, y con el nombre de *Peruanos* deben ser conocidos”. De Quirós 1831:21. Decreto de 27 de agosto de 1821.

¹⁹¹ El inspector del barrio 3º del cuartel 1º, don José Peña consigna a Pablo Roxas como “peruano” y de “30” años, asentado en una misma tienda con su esposa Felipa Zevallos, “blanca” de 21 años y con su aprendiz, también “peruano” y de 14 años llamado Bonifacio Litón. Gobiernos distritales, caja n.º 1, doc. 8, fol. 21.

¹⁹² Protocolos notariales 446, fol. 378v (AGN). Desafortunadamente los legajos de divorcios y pleitos matrimoniales entre 1821 y 1840 del Archivo Arzobispal de Lima, no contienen los autos de separación de Pablo Roxas.

¹⁹³ Se ha hallado solo un homónimo fallecido en el mes de enero de 1836, el cual no corresponde al pintor: “Pablo Roxas / En diez de Enero del año de mil ochocientos treinta y seis: se Exequio de Pobre de Solemnidad en la Capilla de S^{ta}. Andres con la cruz de esta Parr^oquia de S^{ta}. Ana Pablo Roxas, á cuyo cadáver se le dio Sepultura Eclesiastica en el Capos^{to}. Gral. Y fue conducido con el Voleto Numero tres y lo firme= / Francisco Cleerque”. Libro de defunciones n.º 6, fol. 148v (AAL).

¹⁹⁴ Kusunoki 2009:55.

¹⁹⁵ Pablo Roxas firma “Maestro Carpintero Pablo Roxas”, en la tasación de bienes de su amigo fallecido don Jorge Flor, en 22 de agosto de 1836 (Protocolos notariales 446, fol. 679 (AGN)). Roxas demuestra una estrecha relación personal y comercial con el encomendero Jorge Flor, quien había sido su albacea en junio de 1835. Tras dictar su testamento, Roxas se recupera de su enfermedad pero no así su amigo, quien también dicta su testamento en el mismo año en día 2 de diciembre (*Ibid.*:465) y fallece en los meses próximos.

¹⁹⁶ Gobiernos distritales, caja n.º 1, doc. 51, fol. 19v (AHML).

¹⁹⁷ De Servez 1864:92.

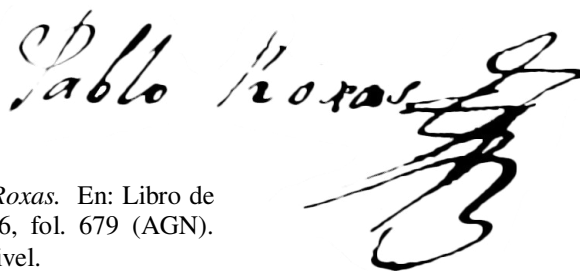


Fig. n.º 15. Firma: *Pablo Roxas*. En: Libro de Protocolos Notariales n.º446, fol. 679 (AGN). Digitalizado por Omar Esquivel.

A través de los archivos, cada testimonio biográfico de los pintores citados, describen voluntades conectadas al unísono en la empresa por legitimar un lugar propio en el círculo criollo, que en forma de proyectos vitalicios recurren al abandono de sus apellidos originales, se valen de acuerdos matrimoniales para construir una nueva identidad, se apropian de nuevas raíces étnicas y se asientan en el eje comercial de la ciudad para ejercer su derecho sobre el oficio selecto de la pintura, pero hasta aquí cabe preguntar ¿el prestigio del oficio de pintor está basado solo por el dominio del óleo sobre lienzo?

2.5 La obra menestral¹⁹⁸ de los pintores de transición.

La técnica pictórica más importante transmitida por el gremio de pintores es el óleo. Desde la primera etapa de enseñanza, la familiaridad entre el aprendiz y la obra, genera un tipo de conocimiento empírico acerca del cliente, la demanda y utilidad de las imágenes; estos tres componentes, identificables en una pintura desde el punto de vista histórico, determinan los contextos espaciales originales para los cuales fueron contratados los pintores. Así, podemos agruparlos en contextos religiosos y profanos; para el religioso, por ejemplo, una sacristía, un retablo, un altar, un claustro, un refectorio, una capilla, un oratorio, un luneto o un catafalco. Para el profano, el interior de recintos domésticos, palaciegos o institucionales como salones, cámaras, recámaras, galerías, despachos o gabinetes. A través de ambos podemos identificar como clientes a las dos fuerzas dominantes de la oligarquía ilustrada limeña: clero y nobleza, no obstante, sus necesidades estéticas visuales no están limitadas a imágenes devocionales o de culto secular, sino también al ornato de objetos suntuarios y elementos arquitectónicos.

¹⁹⁸ Menestral se define como “Persona que tiene un oficio mecánico” (Real Academia Española [En línea]). En nuestro caso utilizaremos el mismo campo semántico en forma de adjetivo en “Obra menestral”, para referirnos a objetos o diseños, tanto representativos como ornamentales, producidos por uno o más individuos a través de medios preindustriales, y desvinculados de jerarquías sociales o de clases.

Esta demanda está cubierta también por los pintores de transición, quienes no solo se dedican a la pintura de caballete, tal es el caso de Julián Jayo, en cuyas cláusulas testamentarias (1809 y 1817) señala algunas deudas que le deben por su labor “personal” en la refacción de la Casa del Real Coliseo de Comedias, en el pintado de unas mamparas de don Remigio Castro y de una calesa para el marqués de San Miguel. Sus obras, dadas a conocer hasta la actualidad por los investigadores, muestran una sola faceta de Jayo como pintor de caballete, así se pueden señalar por ejemplo: *La aparición a Raymundo de Peñafort* (1760) en el Convento de la Merced, las pinturas que componen la serie de la vida de San Pedro Nolasco entre las que se ha destacado *La aparición de la Virgen de la Merced a San Pedro Nolasco* (1786) (figura n.º 16), un *Santo Domingo* y un *San Francisco meditando* (1793), además de los retratos de Fray José Gómez y Manuel Hozes en el Convento de los Descalzos, los retratos de la Abadesa de la Concepción Micaela Barba de Cabrera (1811) y del virrey Joaquín de la Pezuela (1820). Estas, lo describen también como un artista de renombre en el entorno oficial religioso y político, pero por otro lado no teme resolver encargos de ornato y acabado para arquitectura y mobiliario. En la práctica, su oficio de pintor desborda de las artes clásicas.

Según la necesidad de establecer una clientela y un prestigio en el entorno criollo, los pintores de transición también desplegaron su oficio en actividades menestrales. Además de Jayo se agregan sus contemporáneos José Alarcón, pintor activo en 1790 de quien se refiere realizó retratos¹⁹⁹, pero también pinturas para el cielo raso de la Secretaría de la Cámara del Virrey Gil de Taboada en el mismo año²⁰⁰. Es asignado por el Cabildo en 28 de julio de 1825 para realizar “los libros de oro”²⁰¹, pero

¹⁹⁹No obstante sin precisión de fuentes, en Bernaldes 1989: 64.

²⁰⁰Harth-Terré 1963: 168.

²⁰¹Borradores de actas de Concejo 1823- 1828, caja n.º. 35, doc. 046, fol. 23 (AHML).



Fig. n.º 16. Julián Jayo. *Aparición de la Virgen de las Mercedes en el coro de Barcelona*. Ca. 1786-1789, óleo sobre tela. Convento de La Merced, Lima.

cuyo importe es derivado por Cayetano Freyre, para obsequiar una calesa al Libertador.

Ambos pintores realizan obras afines al decoro de las instituciones gubernamentales: Gobierno y Cabildo. Se establece un reconocimiento mutuo entre el aparato estatal y el pintor; el uno recurre a los servicios del otro, con conocimiento de antemano sobre su larga trayectoria de más de treinta años (1790–1825), y Alarcón satisface la necesidad de prestancia protocolar del Cabildo.

También Francisco de Ontañón, activo en 1777²⁰², se encarga de desarmar y reutilizar el túmulo de Isabel Farnesio, levantado en la Catedral en 1767, para el catafalco fúnebre de Carlos III, por el cual recibe la suma total de 2 000 pesos²⁰³. El contrato encontrado por Lohmann Villena refiere del pintor:

Se comprometió a desarmar el monumento que hasta entonces se hallaba construido en la Catedral y a volverlo a levantar en el sitio acordado, proveyéndolo de pirámides y estatuas;... haría las 16 estatuas que soportarían los tres cuerpos; en el remate del catafalco debía colocar un Globo y una estatua de la Fama [...] ²⁰⁴

Por este encargo Estabridis cataloga a Ontañón como “ensamblador”, término congruente para tal servicio; no obstante en la lista de gastos que el Cabildo registra para las ceremonias de recibimiento del virrey Gil de Taboada en 1790, se nombra: “Al maestro pintor Francisco Ontañón por la iluminación del Palacio, limpia de arañas y conducción de muebles - 225 [pesos]”²⁰⁵. De similar forma José Mendoza, el mismo que firma la solicitud para obtener la autoridad de tasaciones, encabezada por Bermejo en 1789, además a quien se le reconoce por su trabajo en el altar mayor de El Sagrario en 1792 bajo la dirección de Matías Maestro, realiza el pintado, dorado y retocado de las tablas del altar mayor y el Camarín de San Pedro en 1808²⁰⁶, así también trabaja en el pintado del catre del virrey Gil en 1790, por el cual recibe 140 pesos²⁰⁷.

Los trabajos en el oficio de pintor el oficio de pintor son variados y, en un marco más amplio de lo conocido cumplen los servicios de ornato de mobiliario y espacios protocolares; encargos que a su vez delatan las ambiciones de los pintores de transición para estrechar relaciones con una permanente clientela, y para cultivar una imagen y reputación institucional.

²⁰²Según refiere el acta matrimonial citada de su colega de oficio Juan Coronado.

²⁰³Estabridis 2002:274. Harth-Terré 1963: 198.

²⁰⁴Estabridis 2002: 271-274.

²⁰⁵Bromley 1953: 36.

²⁰⁶Harth-Terré 1963: 195.

²⁰⁷Bromley 1953: 35.

Contemporáneos a Roxas y demás coexistentes, los maestros pintores Felipe Quinto y José María Landaburu asumieron distintos encargos del Protectorado. En el caso del jaujino Felipe Quinto, trabaja entre 1821 y 1822 para el Ministerio de Estado y Relaciones Exteriores, y la Secretaría del Ministerio de Gobierno, donde realiza distintas “obras de su profesión”, pero también otras “obras de refacción”²⁰⁸ por un precio fluctuante entre 222 y 274 pesos. Igual suerte José María Landaburu con “varias obras” para la secretaría del Ministerio de Hacienda, a 138.4 pesos²⁰⁹. De similar forma la labor de Marcelo Cabello no se limitó al diseño y producción de imágenes religiosas o retratos, sino también a la impresión y sellado del papel de circulación oficial: “A Don Marcelo Cabello, por el gravado (sic) de 4.464 sellos [a] 111.4 ½ [pesos]”²¹⁰, o “el sello con que ha de marcar los títulos” la Cámara de Comercio del Perú, en abril de 1822, obra documentada que además involucra la participación del mismo maestro “Don Pablo Rojas”. La correspondencia indica:

(Para que haga conducir a Rosas a esta Cámara, del arresto) / Al Dr. Dn. Mariano Pérez de Saravia / Abril 20 / Hallándose esta Cámara de Comercio con dos obras ajustadas, antes de habérseles confiado el cargo que ejercen el nuevo Presidente y Vocal: a saber, **el sello con que ha de marcar los títulos que libre, y la pintura de la nuevas armas del Estado con los maestros don Marcelo Cabello y don Pablo Rojas deseaba ver lo estipulado sobre cada una.** Con este objeto solicitó la Cámara del ex-Tesorero las noticias convenientes, y se excusa contestar sobre el particular porque así se lo ha ordenado V.S. con relación a todos los asuntos de la Cámara. En este concepto repite su propósito esperando de V.S. se digne mandar que el expresado ex-Tesorero declare sobre ambos particulares el precio en que ajustó con los artífices. / Dios guarde a V.S. muchos años. / Cámara de Comercio del Perú, 20 de abril de 1822, y 2º de su Independencia. / Señor Vocal de la Alta Cámara / Dr. Dn. Mariano Pérez de Saravia, Juez comisionado en la causa que indica²¹¹.

El registro de Ontañón, Cabello o Quinto en las listas de gastos del Ministerio de Hacienda, conforman una mínima parte del grueso presupuesto fiscal destinado al equipamiento militar, reafirma la intención de los artífices de transición de entregar a las autoridades gubernamentales la estimación de sus obras.

La obra de Cabello destaca por su constante contrato para la manufactura de diversos sellos en las dependencias y ministerios de estado, lo mismo para el Cabildo. Su frecuencia de contrato alcanza un ritmo de salario mensual, a diferencia de Francisco Javier Cortés, pintor quien sí poseyó un contrato fijo por su ocupación docente en las

²⁰⁸ Comisión Nacional 1974: 132, 158, 177, 223.

²⁰⁹ *Ibid.*: 155.

²¹⁰ *Ibid.*: 213.

²¹¹ “. Las negritas son nuestras Comisión 1971:264.

cátedras de dibujo botánico del Real Colegio de San Fernando (luego Colegio Independencia), desde su fundación en 1808, hasta 1827, recibiendo de forma casi ininterrumpida la suma de 44 a 50 pesos mensuales; y en la Academia Nacional de Dibujo desde 1827 hasta 1839.

Entre otros ejemplos de clientelaje estatal también podemos mencionar los servicios prestados por José Mariano Ancieta en los primeros años del XIX para elaborar los carteles publicitarios de la Casa de Comedias, Firmín Cueva en 1800 por el pintado y adorno del estrado dosel en la Sala Capitular del Cabildo de Lima, Marcos Pérez en 1815 por algunos encargos para el Cabildo a 580 pesos²¹², José del Pozo en 1822 por las pinturas de escudos para los arcos triunfales frente al Cabildo, a 80 pesos²¹³, o José Leandro Cortés en octubre de 1821 por pintar el asta de la primera bandera nacional y la mampara de la puerta de la Sala Capitular de la Municipalidad, a 20 pesos²¹⁴, y en 1824 por la pintura y trabajo en las tablas cronológicas de la Sala Capitular del Cabildo, a 6 pesos²¹⁵.

Desde su fundación, Lima es destinada a ser cuna de mestizaje. La compleja configuración social y económica del virreinato forja un sistema oficial de producción y consumo de pintura. La pintura, entendida en sus inicios como una actividad de servicio público a Dios, es ejecutada por un conjunto de artífices, en su mayoría anónimos, quienes no fueron considerados en ningún punto del período virreinal como “artistas”.



Fig. n.º 17. Firma: *José del Pozo*. En: Tesorería y propios. Caja n.º. 21, de 1823 a 1824, doc. 179, fol. 66 (AHML). Digitalizado por Omar Esquivel.



Fig. n.º 18. Firma: *José Cortés*. En: Tesorería, propios y arbitrios. Caja n.º. 22, de 1824. Doc. 182-189, fol. 474 (AHML). Digitalizado por Omar Esquivel.

²¹² Harth-Terré 1963: 169.

²¹³ Tesorería, propios y arbitrios. Caja n.º. 21, doc. 179, fol. 66.

²¹⁴ Gamio 1944:129.

²¹⁵ Serie encargada en 15 de setiembre de 1824 por la Municipalidad (Tesorería, propios y arbitrios. Caja n.º. 22, doc. 182, fol. 474 / 476 (AHML)), registrada como anónima en el catálogo de Gutiérrez de Quintanilla (Gutiérrez 1916: 69-79) y conservada actualmente en el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.

El ejercicio de la pintura, activo y dinámico, traza a través de los documentos históricos una trayectoria errática, aunque de crecientes cosechas durante el siglo XVIII gracias a las obras de los pintores Cristóbal de Aguilar y Cristóbal Lozano. Durante la década de 1770, se observa que la pintura es un “destino” o quehacer vitalicio practicado regularmente entre mestizos como Julián Jayo y Juan Coronado. Asimismo, goza de una categoría distintiva entre los demás oficios “artesanales” pese al menudeo de encargos recibidos de diversa índole decorativa o publicitaria. Ya en el siglo XIX, los mencionados artífices, entre ellos Pablo Roxas, componen una generación de pintores de diversa procedencia étnica, entre españoles, quarterones o mulatos, e indígenas.

La ceremonia de la independencia, el 15 de julio de 1821, reúne en una misma acta el sello aprobatorio individual de los ciudadanos limeños, pero en el ímpetu de cada firma esgrimida a favor del nuevo gobierno, también se traduce el ígneo anhelo de recuperar su acostumbrado medio de usufructo, otorgado por el virreinato.

El déficit económico de la ciudad de Lima durante los primeros años de la República, afecta directamente al oficio de la pintura. Los pequeños encargos continúan, pero esta vez con mayor frecuencia entre la clientela estatal. La actividad pictórica, ahora lánguida, subsiste sobre la decadencia económica. Un escenario de rescate entonces urge entre la masa de “artesanos” para el retorno de la antigua estabilidad perdida.

Apenas iniciada la vida republicana, las pasiones efímeras desencadenadas por las desavenencias políticas de la independencia, quedan materializadas en el retrato de Simón Bolívar, imagen surgida desde un acto tradicional del virreinato, traduce un nuevo tipo de sensibilidad a partir del motivo del gobernante. En los siguientes capítulos desenvolveremos nuestro análisis sobre la forma de compromiso y el estilo de la obra, para finalmente realizar un ensayo de interpretación iconográfica sobre los resultados encontrados, articulados a su vez con las implicancias sociales e históricas del presente capítulo.

CAPÍTULO III

Análisis de la forma de compromiso. Fundamento histórico y condicionantes plásticos del *Retrato de Pueblo Libre*²¹⁶.

En las siguientes referencias históricas sobre el contexto que envuelve a nuestro retrato, prevalece la política como el principal componente que impulsa su origen. La convocatoria oficial para seleccionar al artífice responsable del retrato del Libertador es resultado del consenso estético de sus comitentes. Ningún documento describe el proceso de valoración crítica por el cual es seleccionado Pablo Roxas, pero la obra en sí misma demuestra la esencia del gusto entre el cliente y el pintor.

La obra, asimismo, forma parte de un acto tradicional de agasajo propio del poder político del virrey, adquirido por corto tiempo en los primeros años del periodo republicano, y cuya práctica determina su configuración plástica a través de la función que cumple su espacio de exhibición y su relación fáctica con la obra. El conjunto y la relación entre espacio y objeto, sin el cual no podemos realizar un cabal análisis de la forma, ni captar el sentido global de la obra, es también denominado por Otto Pächt “forma de compromiso”²¹⁷, concepto que emplearemos a partir de ahora.

3.1 Antecedentes históricos inmediatos al encargo del *Retrato de Pueblo Libre*.

Tras la entrevista de Guayaquil en julio de 1822, la empresa de San Martín y Monteagudo agoniza. La discusión abierta entre monarquistas y republicanos se inclina a favor de Bolívar quien espera el llamado del Congreso Constituyente hasta julio de 1823. En tanto, la derrota de la primera Campaña de Intermedios y el establecimiento de la Junta Gubernativa, el nombramiento del primer presidente José de la Riva Agüero,

²¹⁶ Como se ha indicado en la introducción del presente texto, el retrato de Simón Bolívar, realizado por el maestro Pablo Roxas ha sido denominado *Retrato de Pueblo Libre*, debido a su actual ubicación en la antigua Casa de la Magdalena, hoy Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, ubicado en Pueblo Libre, distrito limeño que recibe su denominación de *Pueblo Libre*, por orden de Bernardo Monteagudo en decreto supremo del 10 de abril de 1822. Dicho espacio, asimismo, fue preferido por el virrey Pezuela; en él se generaron las negociaciones de paz con el general San Martín en setiembre de 1820, quien toma posesión y reside en la Casa de la Magdalena entre 1821 a 1822, también empleada como centro de gobierno por Simón Bolívar entre 1823 y 1826.

²¹⁷ Pächt 1993: 33-40.

la derrota de la segunda Campaña de Intermedios y la autoridad destituida del presidente, ponen en jaque al Congreso, que nombra de presidente a José Bernardo Tagle en 6 de agosto de 1823, a un mes del desembarque de Bolívar en el Callao.

El 1 de septiembre, el Congreso entrega el mando militar a Bolívar, mientras Torre Tagle solo ejerce una autoridad nominal. A inicios de 1824 el desprestigio del patriotismo de Torre Tagle se confirma con la lectura de una carta conspirativa atribuida a su nombre que provoca su levantamiento, sitio y muerte en la Fortaleza Real Felipe. Recuperada la capital del Perú, las victorias de Junín y Ayacucho el 6 de agosto y el 9 de diciembre cierran la independencia política del Perú.

3.2 Obras “artesanales” para el cortejo político del Libertador

El 10 de febrero de 1825 en un decreto emitido por el Supremo Congreso Constituyente, se entrega el poder dictatorial a Bolívar. La crisis económica y de las autoridades criollas, más la resistencia de reductos realistas en los Andes sirvieron de argumento político para extender durante un año más y por segunda vez el dominio absoluto del Libertador sobre “la constitución, leyes y decretos, y la potestad de delegar el mando a una o más personas”²¹⁸. Dos días después, el Congreso patentiza la voluntad del gobierno y del pueblo, con obsequios y gestos de gratitud pública hacia su figura. El decreto señala:

El Congreso Constituyente del Perú

1° Que el Perú debe al Libertador Simón Bolívar [...]

2° Que es una obligación de la gratitud nacional [...]

Ha venido en decretar y decreta:

1° Se abrirá una medalla en honor del Libertador que lleve por el anverso su busto con este mote: A SU LIBERTADOR SIMON BOLIVAR: y por el reverso, las armas de la República con este otro: EL PERU RESTAURADO EN AYACUCHO AÑO DE 1824.

2° Se erijirá en la plaza de la Constitución un monumento con la estatua ecuestre del Libertador, que perpetúe la memoria de los heroicos hechos con que ha dado la paz y la libertad al Perú.

3° En las capitales de los departamentos se fijará una lápida en la plaza mayor, con una inscripción de gratitud al Libertador por haber salvado á la República (sic) y **en las casas de las municipalidades se colocará con todo el decoro posible su retrato.**[...] ²¹⁹

²¹⁸ *Colección de leyes*, 1832: II: 61.

²¹⁹ *Ibid.*: 61-62. Las negritas son nuestras.

De forma autónoma la Municipalidad de Lima decide el día 17 de febrero encargar la hechura de dos espadas “de lujo” al maestro armero de Matucana, Francisco Chungapoma Páucar²²⁰, en honor al Libertador y al Gran Mariscal Sucre, además de dos uniformes a cuyo costo total de 3 653 pesos²²¹, se suman 1000 más para su entrega en La Plata²²² (hoy Sucre, Bolivia), meses después.

En poco más de una semana, la sesión de capitulares del 25 de febrero de 1825 acata el decreto del Congreso y ordena la elaboración de nuestro retrato:

[...] de que conforme á lo determinado por / el Soberano Congreso Constituyente en Decreto del 12., del corriente incerto en / la Gazeta N° 16., **se colocase en esta Sala Capitular con todo el decoro posible / el Retrato de S. E. el Libertador para eterna memoria, no solo de la Soberana / resolucion, si no tambien del amor, fidelidad y reconocimiento de esta Capital, / y por consiguiente de la Municip^{ad}. que lo representa**, para lo que se comisionó / a los SS. Regidores D. AgustinVibanco, y D. Pedro Manuel de Escobar, á fin de / que desde este día procediesen con el esmero posible al cumplimiento delo mandado, sin / omitir para ello gasto alguno; á cuyo efecto seles pasará Copia certificada de esta Acta²²³.

Asimismo el 28 de julio del mismo año se ordena la manufactura de una calesa para Bolívar²²⁴. Por lo tanto la espada, uniforme, retrato y calesa forman el conjunto de objetos que el municipio ordena en honor al Libertador durante su apogeo local en 1825, gestos honoríficos que manifiestan aún la continuidad de una pompa virreinal, pero cada vez caídas en desuso durante las festividades republicanas.

3.3 Autoría y encargo del *Retrato de Pueblo Libre*

El anverso del retrato no tiene firma; el reverso, entelado a la cera resina tras su restauración en 1983 evita cualquier vista de manuscritos, pero el auxilio de las referencias citadas por Harth-Terré, determinan su autoría a Pablo Roxas, quien: “Cobró por su trabajo 200 pesos [...] Se debe a Joaquín Ugarte la filiación de esta pintura y el descubrimiento del recibo que comprueba su autor”²²⁵ (figura n.º 20).

El dato nos conduce al documento original²²⁶, que más que un recibo, se trata de un oficio interno emitido el 10 de marzo de 1825 por el tesorero y regidor municipal Pedro Manuel Escobar, quien notifica el desembolso de dicha cantidad a pedido del

²²⁰ Como consta en el legajo matrimonial n° 38, marzo, 1805 (AAL).

²²¹ Acta de 26 de mayo de 1825. Libro n.º 46 de Cabildos de Lima, fol. 49v. (AHML).

²²² Acta de 14 de febrero de 1826. *Ibid.*: 71v. (AHML). Orfebrería emblemática, también representada por José Gil de Castro en el retrato del Libertador, fechado en 1825. Leonardini 2011: 70.

²²³ Acta de 25 de febrero de 1825. Libro n.º 46 de Cabildos de Lima, fol. 37. (AHML).

²²⁴ Borradores de Actas de Concejo, doc. 46, fol. 23. (AHML).

²²⁵ Harth-Terré 1963: 209.

²²⁶ Tesorería y propios, doc. 181, fol. 6 (AHML).

intendente don Agustín Vivanco, también regidor como consta en la sesión del 25 de febrero. Se transcribe el documento:

Republica del Perú

Tes^a. Municipal

Lima Marzo 10 de 1825.

A la Ymā. Municipalidad

Encargado por VS.Y. con el S. Yntend^{te}.
dela Provincia D. Agustin Vibanco p^a. el
retrato de S. E. el Libertador q^e. se ha de colocar
en la Casa Capitular, despues de haberse soli-
citado los mejores Profesores del dibujo, se ha
elegido, á D. Pablo Rojas, el q^e. se halla tra-
bajando, y ofrece cumplir la Obra en todo el
mes ajustado en doscientos p^s. loq^e. pongo en
noticia de VS.Y. p^a. su intelig^a.

Dios que á VS.Y.

Pedro M^l. de Escobar

Dentro del protocolo de documentos internos del municipio, la entrega de pagos a los artesanos de la ciudad por diversos servicios prestados, solo se cuantifican en recibos. En el caso de nuestro retrato la pericia informativa entre los miembros capitulares indica una interesante preferencia por el trabajo especializado de un “Profesor del dibujo”, ostentoso título hasta ahora conocido para el pintor Francisco Javier Cortés. Asimismo, entre el viernes 25 de febrero y el jueves 10 de marzo, el corto tiempo de convocatoria, selección, acuerdo e inicio de elaboración del cuadro señala otro interesante dato sobre una calculada preferencia por el prestigio y trabajo de nuestro pintor para retratar a Bolívar, quien goza en este periodo de su más alta fama entre el sector político y popular de la naciente república peruana. Cabe precisar que en el documento, Pablo Roxas “ofrece cumplir la Obra en todo el mes” de marzo; lapso breve y a su vez coincidente con el tiempo de estadía del Libertador en Lima hasta la primera semana de abril del mismo año, antes de partir a Arequipa²²⁷, por lo que además se puede considerar que nuestro retrato pudo estar basado en su apunte del modelo natural; no obstante sobre este punto nos detendremos en el análisis de la forma.

²²⁷ Uribe 1967: 65.

República del Perú
1.ª Municipal.
Lima Marzo 10. de 1825

A la Yma. Municipalidad

Encargado por V. S. con el J. Inten.
de la Provincia D. Agustín Ribonnes p.ª el
retrato de S. E. el Libertador q. se ha de colocar
en la Casa Capitular, después de haberse soli-
citado los mejores Profesionales del dibujo, se ha
decidido a D. Pablo Páez, el q. se halla tra-
bajando, y ofrece cumplir la obra en todo e l
mes ajustado en doscientos p.ª; lo q. se pone en
noticia de V. S. p.ª su intelig.

Dios que a V. S.

Seo. m. del Coban



Fig. n.º 20. Pablo Roxas. *Retrato de Simón Bolívar*. 1825, óleo sobre tela, 210 x 136 cm. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima. Fotografía realizada cerca del año 1955. Fuente: Ugarte 1955:s/p.

El encargo para el *Retrato de Pueblo Libre* designa un objetivo concreto: colocar la figura de Bolívar en la Sala Capitular de la Municipalidad de Lima. A partir de este subyacen tres condiciones esenciales: su entorno físico de exhibición, forma de representación e iconografía.

3.4 Espacio de exhibición y entorno material del *Retrato de Pueblo Libre*. La obra de Roxas y el Museo de Pintura (bolivariana)

Para identificar las funciones de nuestro retrato en su contexto espacial de exhibición, primero identificaremos los espacios activos de muestra artística de su contexto, el cual nos traslada al origen de los museos y su establecimiento en el ámbito local.

Los espacios de exhibición de objetos y obras artísticas no siempre fueron públicos. En el caso de la pintura como obra de arte, desde el Renacimiento hasta la caída del Antiguo Régimen es objeto representativo de intelectualidad y prestigio entre comerciantes y monarcas, junto a una suma de ejemplares y objetos exóticos, denominados en el siglo de la Ilustración: *Wunderkammer* o Gabinete de Curiosidades que, tras el reemplazo de la monarquía por la república jacobina, se transforma en patrimonio público con el establecimiento del Museo de Louvre en 1793. El cambio de sistema monárquico a republicano se refleja en el reemplazo del Gabinete de Curiosidades por el Museo, que abre un espacio público de visita con fines educativos y estéticos, producto de las concesiones de prestigio y propaganda entre arte y política. La obra de arte obtiene su autonomía y con ella también nace la historia del arte.

En 1822, por impulso del discurso jacobino anti-realista de Bernardo de Monteagudo, el concepto de Gabinete de Curiosidades se importa e instala en forma de museo incipiente en uno de los salones de la Biblioteca Nacional con una colección de objetos mineralógicos, metalistería, brújulas, mapas, curiosidades y un 'barquito de marfil'²²⁸. El mismo principio liberal se adopta para las funciones del recién fundado Museo de la Pintura en 1825, con el fin de difundir la figura idealizada de Simón Bolívar y representar sus aspiraciones republicanas a través de una imagen latina e imperial²²⁹.

²²⁸ Vargas 2007: 49-64.

²²⁹ *Ibid.*: 125-129.

Según el Decreto Supremo para la creación de dicho Museo, este debía reunir “Los cuadros y pinturas mas esquisitas de la propiedad del Estado”²³⁰, requisito de por sí selectivo de las obras con calidad destacada, además de su disponibilidad entre los objetos del patrimonio estatal, que más bien forman un conjunto de imágenes sobre el sistema moderno de gobierno, es decir, de propaganda política a través de retratos, escudos, emblemas y alegorías. El *Retrato de Pueblo Libre* no es trasladado al Museo, como se infiere de la orden emitida por la Municipalidad de Lima en 1827 para el retiro del lienzo de la Sala Capitular, ya finalizado el gobierno bolivariano:

En la muy Heroica y esforsada Ciudad de los Libres en **dies y seis de Noviembre / de mil ochocientos veinte y siete**²³¹ [...] se acordó y deliveró lo / siguiente [...] Asimismo se vio una nota del Sr. Prefecto en la que se incerta la orn. que se ha dirigido al / Supremo Gobierno, afin de que de todos los Tribunales, Corporaciones, y Oficinas se quite el retrato del / General Bolívar, y se coloque en su lugar el Escudo de la Nación para que se vea que solo en ella reside la Soberanía; para su cumplimiento: Se mandó se contestase que **muchos días há se había se / parado el Retrato que existía en esta Sala Capitular**, y que en el acto se daba la orden respectiva al / Tesorero Administrador para que mandase hacer el Escudo de Armas, y se colocase con la preferencia / ciudadana²³².

No obstante en febrero de 1825, antes de elaborar el retrato, Pablo Roxas ya había presentado ante el Supremo Congreso dos pinturas: una con la representación del Gran Mariscal Antonio José de Sucre en la batalla de Ayacucho, y la otra con la alegoría de la Patria recibiendo al Libertador en Lima²³³. Ambos encargos, de propiedad del Estado, coinciden con el discurso de la imagen política de Bolívar, asesorado por Monteagudo hasta fines de enero, el consecuente establecimiento del Museo y su posible ingreso a la colección, es decir, la obra de Roxas posee un indiscutible prestigio que, además de ubicarse en un espacio exclusivo en el edificio municipal, pudo exhibirse públicamente en el museo bolivariano.

3.5 Lugar de exposición: La Sala Capitular de la Municipalidad de Lima.

La exhibición del *Retrato de Pueblo Libre* en la Sala Capitular genera interrogantes sobre su uso interno en las funciones generales del municipio y sobre el público que

²³⁰ *Ibid.*: 129. Citado de *Gaceta del Gobierno Lima*, 2 de diciembre de 1825.

²³¹ Las negritas son nuestras.

²³² Acta de 16 de noviembre de 1827. Libro n.º 46 de Cabildos de Lima, fol. 163 v (AHML).

²³³ *Gaceta del Gobierno del Perú* 1967: III: 153. La imagen correspondiente a Bolívar fue llevada al grabado por Marcelo Cabello en febrero de 1825, donde se indica la autoría original de Pablo Rojas.

permanece o acude al lugar. Para tal objetivo necesitamos primero definir qué es una sala capitular.

La palabra Cabildo proviene del latín *capitulum*²³⁴. El capítulo, o “junta que hacen los religiosos y clérigos reglars á determinados tiempos, conforme á los estatutos de sus órdenes, para las elecciones de prelacias y otros asuntos”²³⁵ se daba lugar en la Sala Capitular, ubicada generalmente en los interiores aislados del convento²³⁶. En su traslado al contexto civil, la Municipalidad de Lima también es denominada Casa Capitular, Casa de Cabildo, Casa Consistorial o Ayuntamiento.

En ella, la Sala Capitular, también denominada en los archivos como Sala Consistorial, enmarca espacialmente las decisiones administrativas, políticas y también judiciales de orden comercial y cívico de la ciudad²³⁷, transcritas a mano en cada documento emitido también durante el proceso de independencia. Los más importantes, correspondientes a las actas de sesiones de regidores, inician con el protocolo: "En la muy noble, Ynsigne, y muy Leal Ciudad de los Reyes del Peru [...] reunidos en la **Sala Capitular** de este Exmo. Ayuntamiento" o "En la Heroyca y exforzada Ciudad de los Libres [...] Reunidos en esta **Sala Capitular** [...]"²³⁸, en cuyo contenido se describe la postura del municipio frente a la empresa patriótica, su control a manos de una ciudadanía criollo burguesa emergente, su disidencia con el gobierno virreinal, su crisis fiscal, sus negociaciones preparativas para el ingreso de la Expedición Libertadora de San Martín y la firma de actas de la Independencia Nacional en 15 de julio de 1821²³⁹. Es decir, además de centro de operaciones administrativas, la Sala Capitular es un espacio emblemático del gobierno de la capital en los inicios de su vida republicana.

La muestra pública del *Retrato de Pueblo Libre* como imagen principal en la Sala Capitular, mantiene su vigencia durante el gobierno bolivariano, y en paralelo, la obra de Pablo Roxas obtiene propaganda entre las nuevas autoridades criollas del nuevo sistema. En el caso del municipio, además de los dos alcaldes, dieciséis regidores y dos

²³⁴ Academia Española 1822: 139.

²³⁵ *Ibid.*: 159.

²³⁶ San Cristóbal 1988: 72.

²³⁷ Administra los ingresos de predios (urbanos o rústicos) y ramos (de sisa, guarapos y chicha, bodegaje o fielatura) según las necesidades perennes o concurrentes de la ciudad (obras de infraestructura, abastecimiento de armas, de alimentos, de salubridad o de diversión), determina cargos públicos como jueces de comedia o alcaldes de barrio, convoca a juntas electorales para definir a nuevos alcaldes y regidores, participa en el Congreso Constituyente, ejecuta censos cívicos, entre otros.

²³⁸ Libro de Cabildos de Lima n.º 45 y 46. Las negritas son nuestras.

²³⁹ Referidos con cita directa a fuentes primarias en el capítulo “El Ayuntamiento y el virrey”, en Gamio 1944: 13-41.

señores síndicos²⁴⁰, sus relaciones con otras autoridades, funcionarios y ciudadanos representantes de jueces, comerciantes y artesanos, hace inminente la visita de nuestro lienzo por un público letrado. Pero, además de sus funciones institucionales, ¿cuál era el aspecto y la disposición interna de objetos de la Sala Capitular?

3.6 La Sala Capitular de la Municipalidad. Aproximaciones documentales a su infraestructura.

La Casa Municipal no tiene planos, ni registros fotográficos o dibujos de su interior. Con el auxilio del plano escenográfico de Lima, de Jorge Juan y Antonio de Ulloa en 1748²⁴¹ (figuras n.º 21 y 22), los acuciosos apuntes arquitectónicos de Leonce Angrand (Ca. 1837, 1847), más las fotografías panorámicas de la Plaza Mayor en 1863, 1873²⁴² y 1900, es posible constatar que el plano del edificio municipal conserva una infraestructura constante con características similares a una casa solariega, es decir con entrada de zaguán, patio interno y habitaciones en su perímetro²⁴³, no obstante, sus dos plantas con portales y remate frontal son sus principales distintivos como edificio público, donde este último variará según el dictado temporal de la moda europea.

En relación al Palacio de Gobierno y la Catedral, el recinto edil se distingue por sus modestas dimensiones, las mismas que son anotadas en el acta del pleno del 15 de julio de 1821: “No permitiendo **la estrechez de esta Casa Capitular** [...] acordó el Ayuntamiento que la acta que se ha de celebrar en esta fecha permanezca abierta en la Secretaría, hasta que la suscriban aquellos individuos que se hallen poseídos de tan laudable decisión”²⁴⁴.

Entre otros referentes documentales incluimos el testimonio del inglés Robert Proctor en 1823, quien describe al “Cabildo” como un recinto: “difícil a primera vista de distinguir de los portales que ocupan el resto de la cuadra”, debajo de los cuales: “filas de tiendas se instalan [...]”²⁴⁵, las mismas que según Gabriel Lafond en 1822, la

²⁴⁰ Carrasco 1826: 74-75.

²⁴¹ Reproducción de los planos escenográficos de Pedro Nolasco Mere de 1685, posterior al cataclismo de 1746. Ulloa 1749: 58.

²⁴² Herrera 2003: s/n.

²⁴³ Crespo 2005: 179-180.

²⁴⁴ Citado en Gamio 1944: 38. Las negritas son nuestras.

²⁴⁵ Comisión Nacional 1971, vol. 2:195.

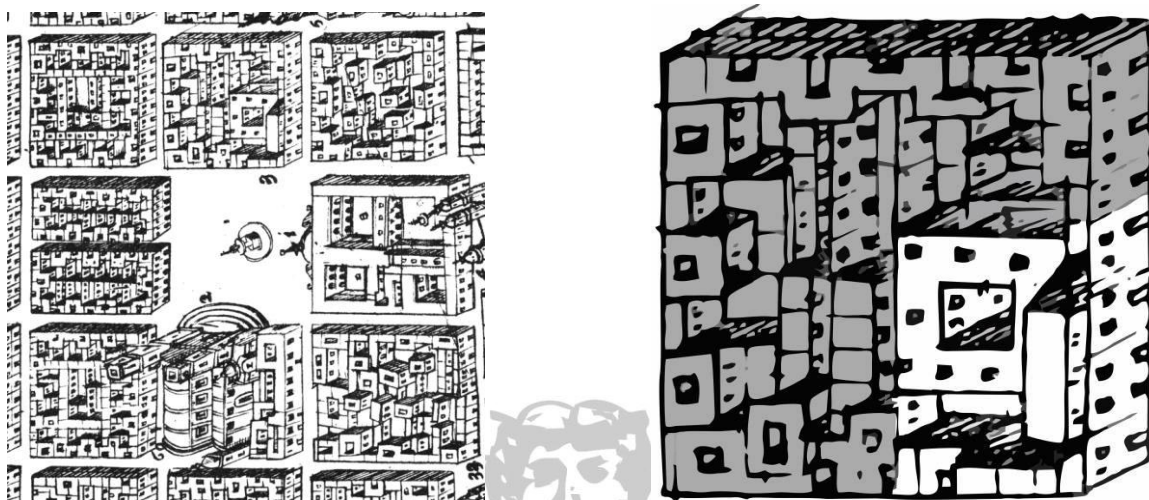


Fig. n.º 21 y 22. Detalles de la Plaza Mayor de Lima y el solar correspondiente al Cabildo de Lima, publicado por Jorge Juan y Antonio de Ulloa (1749). Nótese la disposición de las teatinas alrededor del patio interno, asimismo de la linterna, cercana al borde del frontispicio; elementos que indican una perenne infraestructura, reconocible en las primeras vistas fotográficas de la plaza.

“revolución”, dejan de ser ocupadas por pasamaneros y escribanos para ser reemplazados por comerciantes, quienes dificultan el tránsito en el portal²⁴⁶.

En la orden dirigida a los porteros de la Municipalidad en 1830, se enfatiza el resguardo y limpieza periódica de los ambientes del inmueble. Se insta:

[...] hacer barrer / las piezas y corredor con el Negro pregonero; Sacudir / la Sala, y estar ala mira dela conducion (sic) de Bancas, y / que estas no queden tiradas fuera de la antesala [...] Que el Portero del Saguan se mantenga / en él, estando ala mira delas personas que entran y / salen, no permitiendo alas sospechosas con pretexto / alguno, y acompañando alas que entren ala Secreta / ria de noche.²⁴⁷

En el insinuado recorrido hacia la Sala Capitular se distinguen cuatro piezas adicionales: un zaguán, una secretaría, una antesala y un corredor.

Entre los montos invertidos para las reparaciones del edificio municipal en agosto de 1822, se describen los elementos de preferente arreglo en el documento titulado: “Gasto hecho en los reparos dela **Sala y Corredor** dela Casa / Capitular de orden dela Ylustre Municipalidad”. Entre los ítems de la lista se destacan:

veinte y dos pesos pagados á los Peones, en los enluidos / y blanqueado de Sala y Corredor; catorce p^s. tres rr^s. [...] por quitar una divis^{on}. del Corredor y sesenta y quatrop^s. / [...] en la pintura de / la Sala, **sus puertas**, techumbre del corredor, las puert^s. / ventan^s., y mamparas, columnas y corredor al otro [...] ²⁴⁸.

²⁴⁶ *Ibid.*:115.

²⁴⁷ Méritos y servicios, doc. 20, fol. 6-7 (AHML)

²⁴⁸ Obras públicas, doc. 21, fol. 1 (AHML). Las negritas son nuestras.

A la evidente importancia depositada en el corredor de la Sala Capitular, uno de los recibos ofrece un trascendente detalle sobre sus ubicaciones: “ochenta p^s. por la pintura dela Sala dela / Caxa de Cavildo (sic), y Segunda mano de puert^s. por man / paras, y la **Baranda del corredor**”²⁴⁹. Este último elemento define la ubicación de la sala y el corredor en el segundo nivel del recinto, también inferido de la obligación de la marquesa de la Fuente-Hermosa en favor de la Municipalidad, donde esta se hace responsable de cerrar los altos de su inmueble que posee “una baranda, colindante á la Sala / Capitular”²⁵⁰; dato que corrobora la ubicación del corredor, la Sala Capitular y por consiguiente el *Retrato de Pueblo Libre*, en el segundo piso del conjunto arquitectónico.

El ornato en las infaltables festividades públicas, demuestra el protagonismo escénico del corredor de la Sala Capitular. Así, tras la llegada y nombramiento de Simón Bolívar como Jefe Supremo Militar en 1823, se dispone “que en el adorno y decoracion delos **corredores de la Sala Consisto / rial** se haga brillar todo el lujo y magnificencia que demanda / la importancia del objeto.”²⁵¹; igualmente en las celebraciones por el primer aniversario de la victoria de Junín, para el que se desembolsan: “Quatrocientos pesos / en los fuegos dela Plasa: 64p^s. orquesta de / musica: 91 p^s. iluminacion de Cabildo en tres / noches, y treinta pesos **adornos del Corredor / dela Sala Capitular**”²⁵².

Pero, cabe cuestionarnos: ¿dicho corredor es interno o externo? ¿cómo el ornato de un corredor interno formaría parte de una festividad pública?

Con la declaración de la Independencia se establecen diferentes fechas de festividades públicas a las acostumbradas durante el virreinato. Para las celebraciones de 28 de julio de 1821 se realiza la marcha del pendón nacional a través del acostumbrado recorrido del estandarte real en las proclamaciones regias de Felipe V en 1701 y Fernando VII en 1808²⁵³; para esta última se había ordenado:

[...] que todos los vecinos de esta capital pongan luminarias en sus puertas y balcones en señal de regocijo, y evacuado todo, se vuelven en orden a las mismas casas de Cabildo. / La noche de este día, a las siete comienza la iluminación en la

²⁴⁹ *Ibid.*: fol. 7. Las negritas son nuestras.

²⁵⁰ Documentos internos, doc. 21, fol. 1 (AHML).

²⁵¹ Presidencia del departamento de Lima, doc. 19, fol. 1 (AHML). Las negritas son nuestras.

²⁵² Tesorería y propios, doc. 195, fol. 24 v (AHML). Las negritas son nuestras.

²⁵³ Gamio 1944: 73.

Plaza Mayor en el mejor orden posible, al que concurre un congreso pleno a la vista del cual hay una gran orquesta **de música en las galerías de Cabildo**. [...]²⁵⁴

Al igual que en las corridas de toro, la galería del Cabildo es empleada como palco de las más altas autoridades durante las actividades públicas en la plaza central de la capital. Trece años después, en 27 de julio de 1821, el uso de la “galería de la Casa Capitular”²⁵⁵ sirve de escenario para los números musicales durante los tres días festivos por la proclama de la Independencia.

Dicha galería frontal, según uno de los dibujos de Angrand (Ca. 1847)²⁵⁶ (figura n.º 23) posee, además del portal y el corredor, un balcón balaustrado dirigido hacia la Plaza Mayor; es decir, la respuesta sobre la visibilidad pública del corredor de la Sala Capitular se debería a su ubicación en la galería del segundo piso de la Municipalidad de Lima.

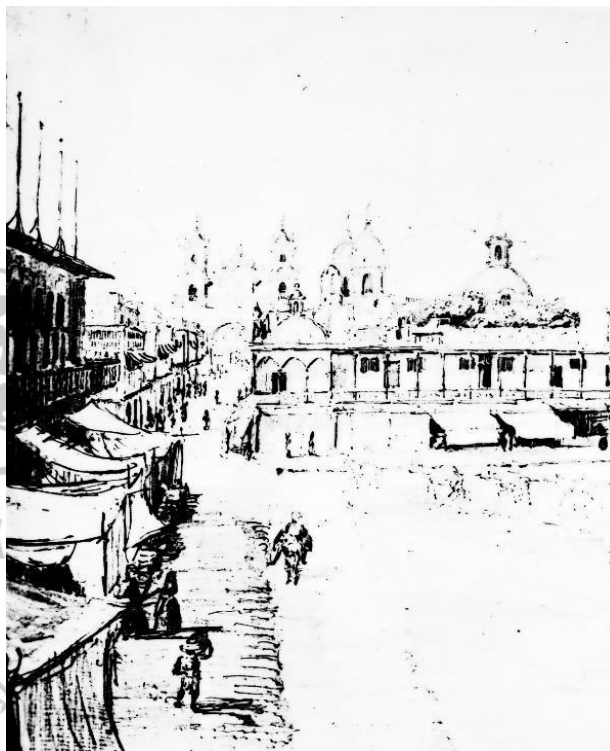


Fig. n.º 23. Leonce Angrand. *Aspecto general de la plaza de Armas (detalle)*. Ca. 1847, grafito sobre papel, 47 x 26.4 cm. Biblioteca Nacional de Francia, París.. Nótese el aspecto de la fachada de la Municipalidad (margen izquierdo) con astas y sin frontón triangular.

Otro de los dibujos de Angrand²⁵⁷ (figura n.º 24), más las tomas fotográficas de 1863, Ca. 1870 y 1873 (figura n.º 25 y 27), registran cinco puertas en la segunda planta del edificio: una central y dos a cada lado. La central conduce a un vestíbulo de ingreso, y las laterales a un par de habitaciones intercomunicadas entre sí. Las tomas posteriores realizadas desde la torre de la iglesia de Santo Domingo, registran en el techo del municipio un área cercada correspondiente a las dos habitaciones del lado izquierdo. Una presenta linterna y la otra un sobre techo con ventanillas laterales; esta última no es otra sino la propia Sala Capitular, ubicada en el lado izquierdo, frontal y

²⁵⁴ Fragmento del "Expediente obrado sobre la jura de nuestro católico monarca el señor don Fernando VII y de todo lo practicado en ella, año de 1808", transcrito por Fernando Gamio. *Ibid.*: 101.

²⁵⁵ *Ibid.*: 84

²⁵⁶ Milla 1972: 38.

²⁵⁷ *Ibid.*: 89.

segundo piso de la Municipalidad, junto a los corredores y baranda referidos constantemente en los documentos.

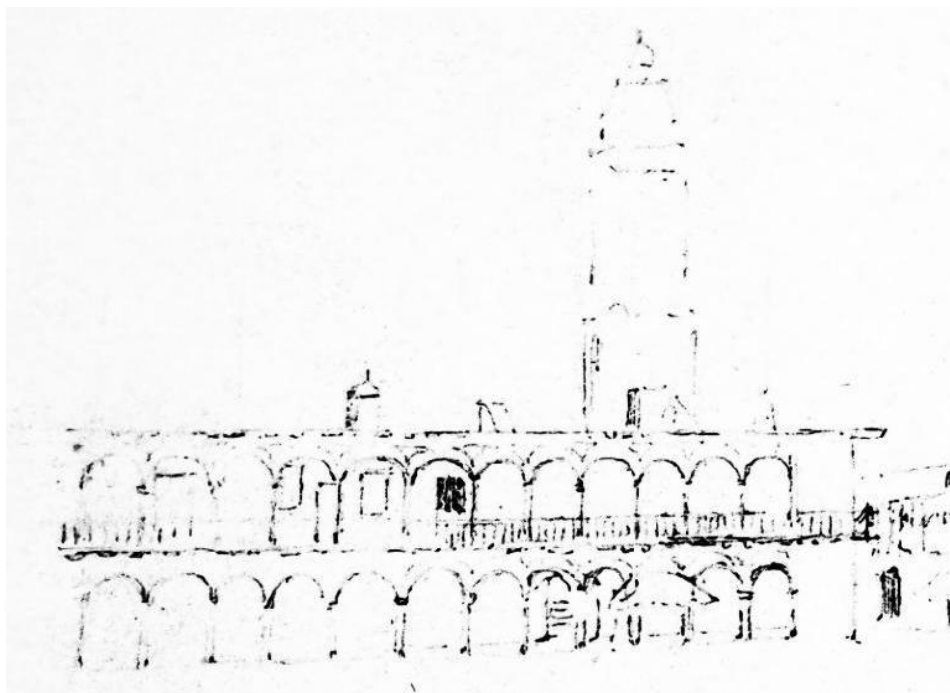


Fig. n.º 24. Leonce Angrand. *La plaza de Armas, el palacio de gobierno, el Cabildo y la torre de Santo Domingo*. Ca. 1847, grafito sobre papel. Biblioteca Nacional de Francia, París (detalle). Nótese la importancia descriptiva de la linterna y el ingreso hacia la galería de la segunda planta a través del vano remarcado de la puerta. Solo se ha esbozado el ingreso a los ambientes del lado izquierdo.



Fig. n.º 25. Vista fotográfica frontal de la Municipalidad de Lima ca. 1870. En: Herrera, Andrés (2003). *80 Postales de Lima antigua*, tomo I. Lima, Instituto Fotográfico Eugenio Courret.

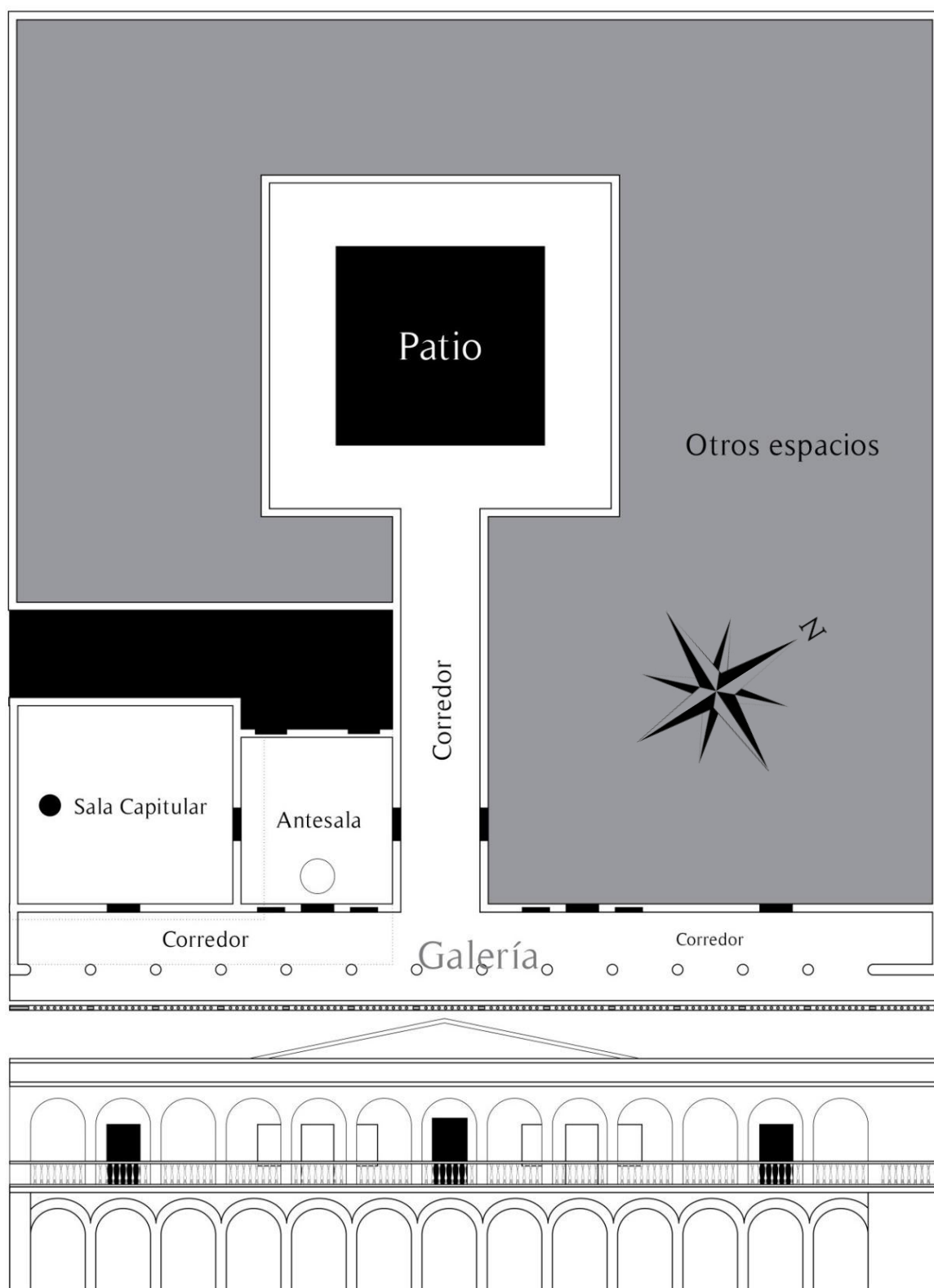


Fig. n.º 26. Plano hipotético de la Sala Capitular de la Municipalidad de Lima. Este planteamiento digital se basa en las tomas fotográficas realizadas desde la torres de Santo Domingo durante la segunda mitad del XIX, entre ellas las figuras 26 y 27. Nótese que en la fotografía, el techo abovedado de la Sala Capitular está corrido hacia el muro colindante con el inmueble vecino, a la vez sobreprotegido por una elevación de muro fronterizo. Este determinaría la ubicación central del gabinete o mesa principal de la Sala, indicado con el círculo oscuro. Asimismo, la lógica del soporte de este sobretecho revela una división entre la Sala Capitular y una antesala provista de ventanas, según la vista abierta por el tragaluz. Diseño digital: Omar Esquivel.



Fig. n.º 27. Eugenio Courret. Vista de Lima desde la torre de Santo Domingo. 1873. En: Herrera, Andrés (2003). *80 Postales de Lima antigua*, tomo I. Lima, Instituto Fotográfico Eugenio Courret. Fotografía modificada digitalmente. Nótese la posible infraestructura del recinto, a partir de sus elementos arquitectónicos. Resaltan la linterna, el sobre techo, el patio interno y las teatinas. Estos dos últimos elementos también figurados en el Plano escenográfico de Lima.

Según la lógica de su estructura, la obra no podría estar situada en ninguno de los dos muros de contención (aquel fronterizo con la galería, ni el posterior) debido al sentido del techo abovedado. Entre los dos últimos muros alternativos restantes, la coherencia entre el carácter expositivo de la obra y su documentado protagonismo visual y simbólico en la Sala Capitular, revelan al muro posterior como soporte contenedor de la obra, asimismo zona donde, muy probablemente, podría haberse situado el despacho principal de la sala (figura n.º 26).

3.7 Aproximaciones al interior de la Sala Capitular y al entorno material del *Retrato de Pueblo Libre*.

Como imagen principal en la Sala Capitular, el *Retrato de Pueblo Libre* forma parte de un contexto material que puede ser identificado a través de las características físicas del espacio y la obra, y del entorno de objetos registrados en su interior. Su orientación

vertical y amplias dimensiones²⁵⁸ son indicadores de una extensa amplitud respecto del área del muro contenedor, además sobre su probable ubicación axial.

El alumbrado de la Municipalidad durante sus actividades nocturnas, generalmente festivas, emplea velas y hachas en determinados puntos del recinto. En la Sala Capitular, además de las luces de candela, la imagen principal recibe un alumbrado particular según lo señalado en la lista de gastos por las celebraciones del primer aniversario de la batalla de Junín, y la boleta de pago emitida al cerero Baltazar Martínez, que señala:

p ^r . 24 achas la noche 5., hasta las dies de la noche á dies Reales p ^r . acha	30,,
p ^r . id ⁿ . id ⁿ . el 6 hasta id ⁿ . aid ⁿ .	30,,
p ^r . id ⁿ . id ⁿ . el 7, hasta las nueve de la noche á peso p ^r . acha	24,,
p^r. 4. Velas de alt^a. con dho peso p^a. alumbrar el retrato del Sor Libertador hai razon de Catorse Reales	07,, ²⁵⁹

El importe de cuatro “velas de altura” destinadas para iluminar nuestro retrato, forman un monto y cotización distinta, comparados con las hachas de luz. La característica de “altura” podría ser confundida con velas de araña, no obstante la reducida cantidad de estas y su cotización por cada vela comprueba un tipo especial de alumbrado para nuestro retrato, ubicado en la zona alta del muro posterior de la Sala Capitular, posiblemente arriba del señalado “estrado dosel” que “adorna” Marcos Pérez en 1815²⁶⁰. Tomado como un ejemplo sobre el ejercicio de una tradición secular, la iluminación de nuestro retrato enfatiza su valor simbólico como imagen del gobernante supremo, análoga a la acostumbrada figura del virrey. A través de los actos ceremoniales a su alrededor se manifiestan los remanentes virreinales del retrato de ostentación.

Durante los años de gobierno del virrey Fernando Abascal (1806-1816), su retrato continúa exhibido en la Sala Capitular por siete años más mientras la ciudad de Lima padece la crisis económica de la guerra. En 1823 el Protectorado ordena a través de la Presidencia del Departamento de Lima, retirar el lienzo de la Sala Capitular de la

²⁵⁸ Medidas: 210 x 136 cm.

²⁵⁹ Tesorería y propios, doc. 195, fol. 121v (AHML). Las negritas son nuestras.

²⁶⁰ Harth-Terré 1963: 169.

Municipalidad, para integrarlo a la colección de retratos de virreyes, según el proyecto propagandístico de instrucción pública del nuevo gobierno. La orden señala:

Deseando el Soberano Congreso que se conserve la colección de Retratos de los Virreyes del Perú, para que sirva de Documentos históricos, y resuelve al mismo tiempo á los Republicanos del Perú el vergonzoso anterior coloniaje á q^e. estuvieron sometidos por tres Siglos, y á causa de esto se inflamaron sus pechos en el ardiente amor á la libertad: ha resuelto se pida á US. por mi Secretaria, expida la orden correspondiente p^a. que se pase **el Retrato del Virrey Abascal que se hallaba en la Sala Capitular de esta Ciudad**, al Salon de comicion de Ynstruccion publica... / Lima En^o. 25 de 1823
Jph de la Riva /Agüero”²⁶¹

Antes de la solicitud de Riva Agüero, el municipio ya había destinado la obra como lienzo para el retrato del Protector José de San Martín (figura n.º 31). En 1822, la reutilización de la tela a manos del pintor Mariano Carrillo²⁶² oculta el ícono de autoridad virreinal de la Sala Capitular, hasta su posterior reemplazo por el *Retrato de Pueblo Libre* en 1825. El valor histórico depositado en la colección de retratos de virreyes y nuevos gobernantes, evidencia también el anhelo de perpetuidad icónica de los gobernantes.



Fig. n.º 28. Vista fotográfica actual de la Sala Capitular de la Catedral de Lima. En: *La Basílica Catedral de Lima*. Lima, Banco de Crédito del Perú.

²⁶¹ Presidencia del Departamento de Lima, doc. 6, fol. 1 (AHML). Las negritas son nuestras.

²⁶² Cuyo paradero actual forma parte de la colección del Museo Histórico de Chile. Wuffarden 2012:26-30.

El retrato de la autoridad suprema de gobierno es el eje pictórico de la Sala Capitular, pero ¿qué hay de las autoridades municipales? De acuerdo a la boleta de pago librada al pintor José Leandro Cortés en setiembre de 1824 por “seis pesos [para] la Pintura / ra y trabajo que ha hecho en las tablas Cronológicas de la Sala Capitular”²⁶³; y su correspondiente ingreso en la data de gastos como “Reparo en la Cronologia de los SS. Alcaldes”²⁶⁴, determinan que dichas figuras informativas, preexistentes a nuestro retrato, coinciden en el mismo carácter instructivo y de memoria pública. Asimismo, en el contexto religioso, la serie de retratos de arzobispos realizada por Matías Maestro entre 1800 y 1805 para la Sala Capitular de la Catedral de Lima, puede ser el mejor referente del “afán historiador”²⁶⁵ y de la disposición física de la cronología de alcaldes en nuestra Sala Capitular.

Entre otros elementos que forman parte del contexto físico de nuestro retrato, pueden incluirse los artículos de escribanía de plomo (o peltre) y hojalata²⁶⁶, adquiridos en octubre de 1825, los que a su vez dan por sentada la presencia de un conjunto mobiliario para escritura y asiento. La ausencia de un inventario de bienes del municipio nos conduce a tomar como referencia los objetos inventariados en la Sala de Sesiones de la Junta Departamental de Lima, cuya utilidad diaria y protocolo son análogos a los de nuestra Sala Capitular. La lista señala:

Una mesa de dos v^s. de largo y una y media de ancho con sus cuatro cajon^s. / sin llaves
Una sobremesa de terciopelo carmesí de siete v^s. de largo y dos de ancho
Un crucifijo de yeso peana y cruz de madera bien estropeado.
Don candeleros plateados de tres luces cada uno
Un tintero, salvadera, obleareo y campanilla de plata
Una araña de cristal de dos cuerpos
Dos fanales de cristal claro
Seis escaños
Una tribuna
Una barandilla de madera
Quince sillas forradas en terciopelo carmesí
Una alfombra grande
Una mamparita pintada al oleo²⁶⁷

²⁶³ Tesorería, propios y arbitrios, doc. 182, fol. 474 (AHML).

²⁶⁴ *Ibid.*: 507.

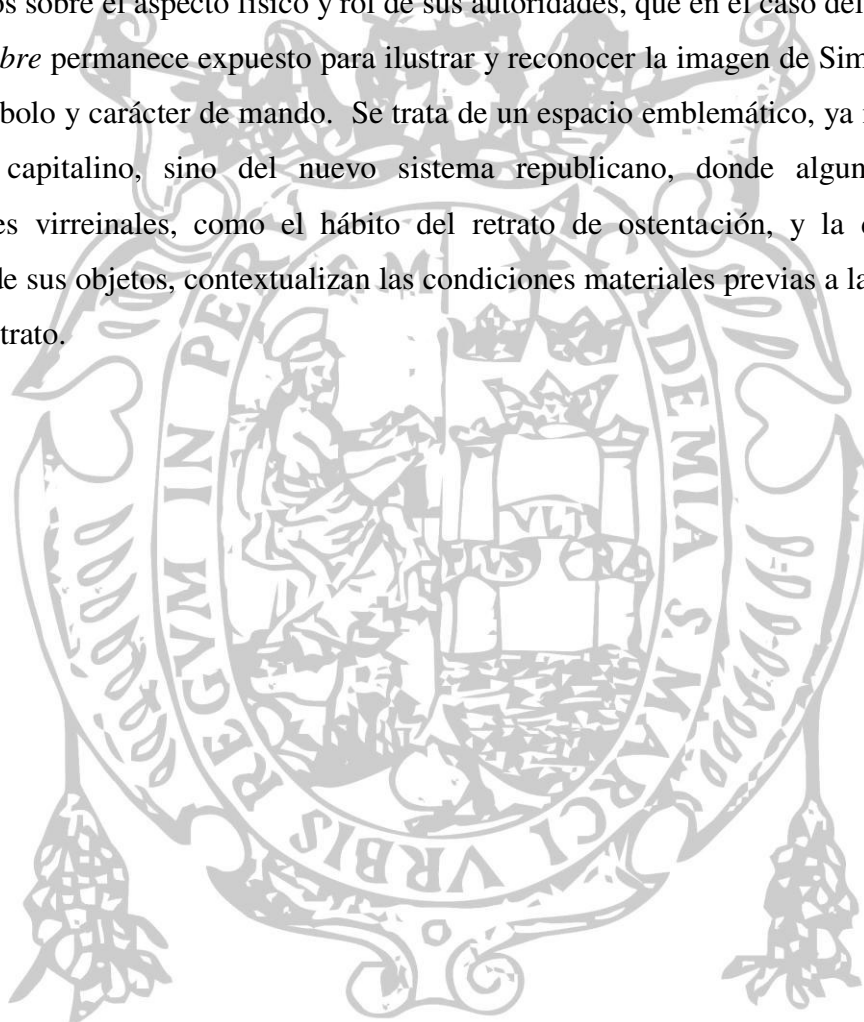
²⁶⁵ Wuffarden 2004: 296.

²⁶⁶ Según boleta de pago aprobada por el alcalde Pascual Gárate: “Recivi del S^r. Dⁿ. Manuel Escovaro y / sabado 22., de octuvre de 1825., la Cantidad / de seys pesos ynporte de quatro tinteros de Plomo/ ydem quatro salvaderas y dos oblearios de oja / de Lata tres pesos quatro reales y para que / conste lo firmo oy 24., de Octuvre de 1825. Tesorería y propios, doc. 197, fol. 148 (AHML).

²⁶⁷ Documentos internos, doc. 23, fol. 1 (AHML).

El conjunto de útiles también nos insinúa su posible disposición en la sala, claramente ejemplificada en la hoy conservada Sala Capitular de la Catedral de Lima (figura n.º 27), con la que se puede establecer su pertenencia a un mismo esquema espacial litúrgico, que pudo aplicarse en la Sala Capitular de la Municipalidad de Lima.

La Sala Capitular de la Municipalidad de Lima, no está diseñada para observar obras de arte. Más allá de su utilidad protocolar, es un espacio donde se toman decisiones gubernamentales, y donde el colgado de imágenes instruye a funcionarios y ciudadanos sobre el aspecto físico y rol de sus autoridades, que en el caso del *Retrato de Pueblo Libre* permanece expuesto para ilustrar y reconocer la imagen de Simón Bolívar como símbolo y carácter de mando. Se trata de un espacio emblemático, ya no solo del gobierno capitalino, sino del nuevo sistema republicano, donde algunos de los remanentes virreinales, como el hábito del retrato de ostentación, y la disposición litúrgica de sus objetos, contextualizan las condiciones materiales previas a la factura de nuestro retrato.



CAPÍTULO IV

Fundamentos compositivos y análisis estilístico del *Retrato de Pueblo Libre*

Todo cuadro tiene profundidad, pero la profundidad opera de distinto modo según se articule el espacio por capas o se anime con un movimiento unificado en el sentido de la profundidad.

Heinrich Wölfflin²⁶⁸

4.1 La propuesta compositiva de Pablo Roxas en el *Retrato de Pueblo Libre* (1825)

El *Retrato de Pueblo Libre* (figura n.º 32), elaborado política e históricamente en el periodo republicano, es la cúspide de una tradición virreinal. Desde el enfoque de la forma, la composición de la obra opera según las convenciones vigentes, y a su vez sintetiza los diversos aportes de sus predecesores. La propuesta de Pablo Roxas se divide en planos:

- Primero: Manto con niño y modelo.
- Segundo: Mesa con objetos.
- Tercero: Columna y cortina.
- Cuarto: Vano de fondo y escalones.
- Quinto. Escena en lontananza.

Relacionado con los esquemas de Pedro Díaz (figura n.º 30) Roxas conserva la misma jerarquía de planos, pero en función de su antecedente más inmediato, el retrato de San Martín de Mariano Carrillo (figura n.º 31). Cada uno de sus elementos ha sido renovado según el gusto del pintor y del cliente. Así, por ejemplo, la tradicional forma de la cartela en óvalo, pliego o tarja, es reemplazada por un paño blanco extendido por

²⁶⁸ Wölfflin 1970: 118.



Fig. n.º 29. Pedro José Díaz. *Retrato de José Fernando de Abascal*. 1808, óleo sobre tela, 210.5 x 140 cm. Museo de Arte de San Marcos, Lima.



Fig. n.º 30. Julián Jayo y Mariano Carrillo. *Retrato de Joaquín de la Pezuela*. 1816 y 1821, óleo sobre tela, 2.11 x 1.44 cm. MNAHP.



Fig. n.º 31. Mariano Carrillo. *Retrato de José de San Martín y Matorras*. 1822, óleo sobre tela, 210 x 140 cm. Museo Histórico Nacional de Chile.



A
SIMON BOLIVAR
Libertador
de
Colombia y del Perú
La Municipalidad de Lima



Fig. n.º 32. Pablo Roxas. *Retrato de Simón Bolívar*. 1825, óleo sobre tela, 210 x 136 cm. MNAAHP. Foto: Omar Esquivel.

las manos de un niño o *putti*, que reformula la unidad niño-cartela de los retratos de los virreyes Abascal y Pezuela (figura n.º 29 y 30), pero con notorias inclinaciones naturalistas en las proporciones humanas.

El paño presenta inscripciones. Roxas demuestra un inusual interés por la estética de las letras, dividida en dos: tipografiada (tipo Bodoni) y caligrafiada. El dilatado texto descriptivo de los anteriores retratos se ha resumido en solo cuatro líneas espaciadas y curvadas según la caída del paño.

El diseño miniaturista de la letra capital “A”, es un detalle inédito entre los retratos de gobernantes. Su diseño está formado por dos siluetas humanas ligeramente inclinadas y abrazadas. Sus piernas semi juntas, forman serifs de base. Una de ellas corona a la otra, y esta le corresponde con la entrega de una palma que cierra la barra del tipo (figura n.º 33).



Fig. n.º 33. Pablo Rojas. *Retrato de Simón Bolívar* (detalle en el manto). 1825, óleo sobre tela, 210 x 136 cm. MNAHP. Foto: Omar Esquivel.

La postura semi frontal de Bolívar también es un nuevo planteamiento. Se yergue axial, con las piernas semi-abiertas y ambos brazos ligeramente flexionados en el mismo sentido. El izquierdo, de acuerdo a la tradición borbónica, prensa al bicornio, mientras el derecho se separa ligeramente.

Hay ausencia de medallas sobre la guerrera de Bolívar. Roxas reincorpora la unidad columna-cortina. Soluciona la armonía cromática de los paños verdes del mantel y la cortina de los retratos virreinales con el uniforme rojo del Libertador, efecto que incrementa la distancia óptica de sus respectivos planos.

La reinterpretación de las columnas lisas y brillantes de Pedro Díaz se resuelve sugerentemente por la basa y el asomo del fuste. El planteamiento retratístico de Roxas no depende del proyecto de perspectiva del usado por Díaz, sino de los elementos que componen la superficie de la imagen, ejecutados con un notable rigor de veracidad en los detalles, como la sombra y la luz sobre los flecos dorados del mantel en el piso, o la contenida caída de la cortina y el cordón.

El pintor soluciona el reducido espacio del tablero de la mesa para incluir un platillo con tintero, plumas y salvadera, inclinados sutilmente y desafiantes de su propio proyecto de perspectiva. Sugiere con el coto de una hoja de papel, la casualidad del uso de los objetos.

El engranaje rítmico de estas figuras dispuestas en un reducido espacio del lienzo, nos permite afirmar que el pintor prefiere soluciones que privilegien la mayor cantidad de elementos simbólicos en la imagen, sin despistar por ello el sentido veraz del volumen de la materia.

Respecto a sus antecesores, Roxas deriva las antiguas soluciones del arco triunfal y el vano de fondo a un solo arco de medio punto, justificado por columnas sin brillo ni énfasis. Esto favorece nuestros argumentos sobre la manifestación estilística de Roxas a través de las revaloraciones de los modelos heredados y de la veracidad de los objetos. Además plantea el uso de las iluminaciones como recurso de acento estético y simbólico.

El suelo en damero, en su rol de elemento organizador del espacio, surca las huellas de una perspectiva central. Cada plano, respecto al suelo, ha sido dispuesto en forma escalonada hacia la fuga, a través del vano de fondo.

Bolívar ha sido retratado sobre un piso inclinado frontalmente. La jerarquía de planos hacia el fondo se entremezcla con la jerarquía ascendente de la imagen que

finalmente nos conducen hacia el rostro del Libertador y la escena en lontananza. El pintor retrata al héroe con una inusual libertad de perspectiva.

Roxas resuelve el enlace entre interior y exterior con una gradería de mármol de dos pasos con proyecturas. La escena de fondo, reconocida también como una escena de batalla, desarrolla una lectura historiada en perspectiva atmosférica vista de alto y de lado, sugerida por el artista a través de dos lanzas tendidas en el suelo.

En su primer registro (inferior) las caballerías de ambos ejércitos cruzan fuerzas a punta de lanzas; en el segundo (superior), tres batallones de soldados rodean una laguna. En un extremo, el soldado de un cuartel dirige la punta de su espada a los otros dos. La escena completa se divide entonces en dos etapas narrativas de forma descendente: la primera de identificación de un ejército a otro, y la segunda de enfrentamiento.

Lo idealizado (exterior) y lo natural (interior) son representaciones en diferente proyecto de perspectiva, correspondientes a tiempos distintos.

El planteamiento compositivo de Pablo Roxas reúne por lo tanto cuatro modos de aportes compositivos: 1. Ecléctico, respecto a la síntesis de soluciones de sus predecesores Julián Jayo, Mariano Carrillo y principalmente de Pedro Díaz; 2. Innovador, por el sentido auténtico de interpretar cada uno de los elementos del esquema compositivo paradigmático; 3. Puntual, por sus aportes del modelo de cartela y de la cortina, y 4. Virtuoso, en la autonomía de un estilo naturalista, con predisposiciones coloristas como en el rostro del modelo, el cabello del niño, el emplumado del bicornio, el bordado en oro del uniforme, el tratamiento de los paños y el movimiento de los caballos; sin dejar de mencionar por otro lado, sus interpretaciones sobre perspectiva.

El lugar de la obra de Pablo Roxas, según la línea de desarrollo de los retratos de gobernantes, alcanza un estado singular de soluciones, análoga a la de los paradigmáticos Aguilar, Lozano y Díaz. Su ausente obra desde 1825 ha limitado su trayectoria a una fama fugaz, a pesar de su predecible y legítimo lugar en la producción pictórica nacional, tal como lo reconoce el pintor Francisco Laso en 1868.



Pablo Rivas lo pintó.

Casallo lo grabó.

QUADRO QUE LA CAPITAL DE LIMA PRESENTO A S.E.

el Libertador de Colombia, y del Perú Simon Bolívar; la noche del día 6. de Febrero de 1825, en honor de los vencedores de Junin, y Ayacucho.



Fig. n.º 34. Marcelo Cabello *Retrato alegórico de Simón Bolívar* (edición digital). 1825, grabado al buril sobre papel, 27 x 20 cm.

4.2 Aproximaciones al método compositivo de Pablo Roxas.

Pablo Roxas busca la veracidad anímica de un niño. Lo pinta en el mismo plano del Libertador. Resuelve el lazo de la mirada del *putti* en una trayectoria ascendente, según el trazo sugerido por el emplumado de su bicornio.

El diseño del niño, ya realizado unos meses antes en su obra *Retrato alegórico de Bolívar* (figura n. ° 34) es extraído de la corte de *puttis*, para reinventarse como coprotagonista del *Retrato de Pueblo Libre*.

La obra demuestra que el estilo de Roxas ha desarrollado un *pathos* distinto al de los demás retratistas de este período. Francisco Stastny lo identifica como un “naturalismo libre” y con habilidad en el diseño²⁶⁹. En efecto, como constatamos, la Municipalidad contrata a Roxas como retratista de Bolívar, por ser uno de los “mejores Profesores del dibujo”²⁷⁰.

La escala subordinante y la línea de horizonte son herramientas compositivas que Roxas emplea desde su perspectiva individual. Por ejemplo, en el citado *Retrato alegórico de Bolívar*, la imagen está dividida en dos campos de sucesos: tierra y cielo. En el primero, Bolívar atraviesa a caballo un surco de pampas y montañas para recibir el trofeo entregado por una figura alegórica. En el segundo, la cabeza del Libertador, la cúspide de las montañas, y los *putti* en vuelo con la filactelia inscrita en versales: “EL PERU A SU LIBERTADOR”, emergen por encima del horizonte.

Debajo del horizonte, el soldado caído, la corte de niños y la alegoría, son figuras idealizadas. Ninguna de estas son retratos, carecen de individualidad, pero han sido dotadas de sensibilidad en el gesto.

En ambas obras se puede reconocer que Roxas concede el brote expresivo de las figuras subordinadas debajo del horizonte, y sobre este, el retrato de Bolívar se abstiene de emociones.

El traslado del *putti* de una obra a otra no es un calco, supone la adecuación del diseño anterior, de acuerdo al planteamiento estético y simbólico que exige la nueva obra. Este método, heredado de la pintura virreinal y generalmente llamado composición por “recorte”²⁷¹, explica la “disparidad” de la anatomía del Libertador, o

²⁶⁹ Stastny 2007:26.

²⁷⁰ Tesorería y propios, doc. 181, fol. 6 (AHML).

²⁷¹ Su fuente indispensable, la estampa, es también empleada en la pintura republicana, aunque la exactitud de sus fuentes no haya sido estudiada aún. Su uso es general entre los más “célebres pintores” (Stastny 2013:73), como el interesante caso de *La visita de Jupiter y Mercurio a Filemón y Baucis*, de

de otros personajes y motivos, como la cabeza, cuerpo y trofeo de la alegoría principal, o la silueta del litoral en el fondo, que responde a la concepción plástica de un topógrafo. Estas características, según el juicio academicista de algunos historiadores han sido adjetivadas como “primitivo”, “ingenuo”, “hierático” o hasta “mediocre”.

El *Retrato alegórico de Bolívar*, más bien revela la inclinación de Roxas por la contundente captura y legibilidad didáctica de los objetos dispuestos en la superficie de la imagen y obedientes a la técnica del transparente²⁷².

El método de recorte es también un estudio directo o indirecto de obras precedentes del mismo autor o de distintos autores, como la cabeza del niño en las dos obras de Roxas, o el paisaje de fondo.

Otro método de componer nos aproxima a la estética de Roxas. Los estudios o apuntes de objetos en el *Retrato de Pueblo Libre*, indican que el pintor se basa en el contexto material de los comitentes.

En los antiguos retratos de los virreyes Diego Morcillo (Ca. 1716) y el Marqués de Villagarcía (Ca. 1736-1745), se observa la particular presencia de la guardamalleta. Ambas obras, ubicadas en una etapa de desarrollo del *atrezo* de los retratos de virreyes, describen específicamente el detalle de un dosel. De igual forma, la lírica de detalles de algunos objetos indica la copia y el estudio del entorno material del modelo. En nuestro caso, el ejemplo más representativo es el conjunto de escribanía de peltre.

Adam Elsheimer, en *La cena de Emaús* de Rembrandt, o los innumerables usos de grabados flamencos de Marteen de Vos (1532-1603) y Rubens, en la pintura de Bartolomé Román, El Greco, Velázquez, Murillo y Zurbarán, así como estos mismos influyen a gran escala en la pintura cuzqueña. En el XIX, Jean-Auguste-Dominique Ingres admira y parafrasea las composiciones de Rafael; lo mismo hace William Turner con las vistas marinas de Claudio de Lorena (del cual surge la inspiración para su libro de grabados: *Liber Studiorum*). Ingres, asimismo, acude a su propia obra de 1808 *La bañista de Valpinçon* para su conocido *Baño Turco*, elaborado muchos después, en 1862. En la pintura virreinal limeña, Estabridis señala el habitual uso de grabados flamencos y copias de Murillo que realiza Cristóbal Lozano (Estabridis 2004:30). Por ejemplo, en el detalle de una de las esquinas de su *Santa Ana*, cita al ángel sentado del grabado de Boetius Adams Bolswert (tomado a su vez del lienzo la *Adoración de los pastores*, de Abraham Blomaert). Asimismo, la estampa de la *Virgen y el niño*, pintado por Lozano en el retrato del padre Martín Andrés Pérez, del Museo de Arte de San Marcos. José Gil de Castro también emplea el grabado de *Santiago el Menor*, de Marco Pitteri para su *Asceta* o *Anciano español* (Majluf 2012:44-55). Por otro lado, este mecanismo abordado desde la técnica, también ha sido empleado en el género del retrato, como el rostro pintado sobre papel y engomado encima del retrato de Gregorio Vargas (Estabridis 2009:20).

²⁷² Según la descripción en la *Gaceta* del mes de octubre de 1825, esta obra y la representación de la batalla de Ayacucho que Roxas presenta al Congreso, son “dos diversos y vistosos **transparentes**” (Kusunoki 2006:193-194). La técnica del transparente que emplea Roxas, lograda por el tratamiento grácil del lienzo, condiciona la sencillez del dibujo y de los matices, en favor de la translucidez de la imagen. Asimismo su traslado a la técnica del grabado, incluye el rastro del buril y el recorte de la imagen original, como sugiere la figura inconclusa de un caballo en el margen izquierdo, además, según la citada descripción, debería representar “parada la Libertad en un pico de los Andes”. *Ibid.*

Los tinteros ingleses de peltre, también llamados “de plomo”²⁷³, fueron utilizados en la Municipalidad de Lima, según refieren sus desembolsos del mes de octubre de 1825. Uno de los recibos especifica:

Recivi[...] la Cantidad
de seys pesos ynporte de quatro tinteros de Plomo
ydem quatro salvaderas y dos oblearios de oja
de Lata tres pesos quatro reales...²⁷⁴



Pablo Roxas por lo tanto basa sus apuntes según el material que poseen sus comitentes. La acuciosidad de detalles en el uniforme del Libertador demuestra el estudio de cada detalle²⁷⁵, los mismos que el pintor bogotano Pedro José Figueroa realiza en su retrato de 1819. Podemos señalar entonces que Roxas copia y estudia el uniforme de Bolívar.

Fig. n.º 35. Thomas Danforth Boardman. *Tintero de peltre*. 1810-1850, 8.6 cm. (alto). Metropolitan Museum of Art.

4.2.1 La axialidad triangular del retrato y la forma de compromiso

El conjunto de los recursos empleados por Roxas en sus dos retratos, derivan en un modo de componer. Nos introduce a las características de su estilo.

El uso de la línea de horizonte como separador de dos campos, la jerarquía de escalas entre el *putti* y Bolívar, y las composiciones basadas en estudios, son elementos del lenguaje plástico que conforman el juicio creativo del pintor, a su vez influido por las convenciones formales de su momento.

²⁷³ “Peltre. s. m. Metal compuesto de estaño y plomo. *Stannum plumbo admistum*.” Real Academia Española 1817:656.

²⁷⁴ Tesorería y propios. Caja n.º. 23, doc. 197, fol. 148 (AHML).

²⁷⁵ Compuesto de abajo hacia arriba por botas altas negras con espuelas, calzón de grana con cenefas laterales entorchadas y bordadas en hilo de oro, casaca de paño negro, faldón partido y pechera encarnada con filos, vueltas de manga, cuello alto laureados en oro y botones dorados con motivo antropomorfo. Posee una espada envainada pendida detrás del muslo; esta posee perilla, empuñadura y guarnición dorada con decoraciones simples en relieve. La cintura está envuelta por una faja de cordones entorchados, de divisas rojas y doradas con borlas; cubre una correa negra de hebilla dorada con motivo de escudo embanderado. Posee charreteras de oro con tres estrellas de plata. Su bicornio es de fieltro negro con galones y cuatro cordones dorados con cucarda central de cintas de seda blanca y roja. Tiene emplumado blanco.

Pablo Roxas emplea unidades triangulares de agrupamiento para el ritmo de los elementos simbólicos (figura n.º 36). En el retrato alegórico, Bolívar y su caballo forman una unidad triangular, y otra, entre la alegoría y el niño. La mirada de la alegoría y el trofeo forman la tensión comunicativa favorita que el pintor replanteará en el *Retrato de Pueblo Libre*.

En la escena alegórica, solo el horizonte y el litoral justifican una perspectiva; no se emplea la trama. El resto de la composición en planos y registros, demuestra otras unidades triangulares como las lomas, la corte de niños, el trofeo, las montañas y las islas, todas orientan la lectura ascendente de la imagen hasta un austero rompimiento de gloria. La configuración de los elementos de esta obra nos permite sostener que el método compositivo de Roxas se basa en la estabilidad de las unidades triangulares, o formas cerradas.

En el *Retrato de Pueblo Libre*, Roxas plantea una gran unidad triangular como eje compositivo (figura n.º 37). Si las convenciones exigen la trama del suelo, el pintor la adecúa en defensa de su propuesta; organiza los demás elementos para exhibir las baldosas (la trama ascendente) en el sector inferior del cuadro.

La perspectiva inclinada del suelo traza un punto de fuga alto que converge en el horizonte de la escena de batalla. Una de las líneas del suelo que alcanza el vértice de Bolívar, traza la línea estructural más visible de la unidad compositiva. La otra, invisible, está formada por la mirada del niño, y la tensión rítmica que genera entre ambas figuras.

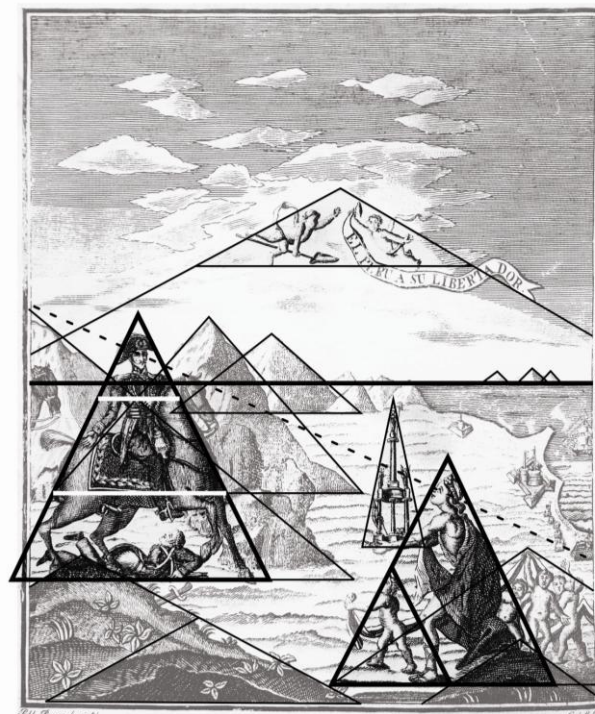


Fig. n.º 36. Marcelo Cabello *Retrato alegórico de Simón Bolívar* (edición digital). 1825, grabado, 27 x 20 cm. Edición digital: Omar Esquivel.

La subrayada importancia que Roxas dedica al vínculo entre el protagonista y el coprotagonista parece entonces ser el motivo central de toda la composición, y por lo tanto de la obra en sí.

La perspectiva ascendente no totaliza a la obra. La escena de batalla detrás del vano, ha sido resuelta desde otra perspectiva. Una lanza en el suelo y la espada puntera de un soldado patriota son los rastros que Roxas deja como auxilio para abstraer un punto visual (figura n.º 38). Como hemos señalado, el pintor recurre a dos sentidos de perspectiva, una central, adecuada a su sentido compositivo y la otra panorámica, según lo exigen las convenciones.

Aunque en su retrato alegórico el autor utiliza unidades triangulares, estas no

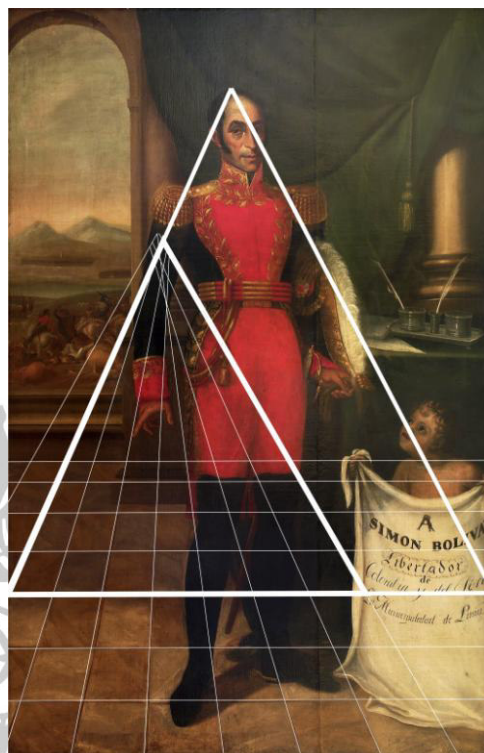


Fig. n.º 37. Pablo Rojas. *Retrato de Pueblo Libre* (detalle). 1825, óleo sobre tela, 210 x 136 cm. MNAAHP. Edición digital: Omar Esquivel.



Fig. n.º 38. Pablo Rojas. *Retrato de Pueblo Libre* (detalle). 1825, óleo sobre tela, 210 x 136 cm. MNAAHP. Edición digital: Omar Esquivel.

configuran la totalidad de la obra. En el *Retrato de Pueblo Libre*, por el contrario, constituyen un fin. Por ello consideramos la existencia de un propósito estético intrínseco, ligado a la forma de compromiso.

En el capítulo tercero identificamos la ubicación exacta del *Retrato de Pueblo Libre* en la Sala Capitular.

El retrato de Bolívar ha sido concebido dentro del hábito de exhibir la imagen del virrey en la zona alta del muro principal de la sala. Exige que su configuración plástica esté condicionada por el punto visual del espectador, ubicado debajo del margen inferior del cuadro.

Roxas, a través de la perspectiva inclinada del suelo, “corrige” la distorsión óptica de la imagen.

Las sensaciones combinadas de altura y profundidad son interacciones entre la obra y su espacio de exhibición. La obra forma parte del todo escenográfico material de la Sala Capitular; de una experiencia sensorial escénica que responde de forma espontánea a las exigencias visuales de las imágenes religiosas. El sentido de profundidad ascendente, a diferencia de sus antecesores, orienta visualmente al reconocimiento del rostro del Libertador.

El periodo de exhibición de éste y los anteriores retratos en la Sala Capitular, está definido por la vigencia política de cada gobierno. El marco espacio-tiempo, es entonces elemental e indispensable en la consciencia creativa de los artífices, donde también interviene la experiencia sensorial, por ejemplo, de la luz.

En el *Retrato de Pueblo Libre* las iluminaciones cumplen el rol de acento estético y simbólico. Por ejemplo, en el rostro de Bolívar, la carnación del niño y su manto, el emplumado saliente del bicornio, el fuste de la columna, la esquina de la hoja de papel, el brillo de los tinteros y de cada bordado en oro, o el juego de sombras y luces sobre el suelo. Todo, de acuerdo a su ubicación en la Sala Capitular, está relacionado a su forma de compromiso, la cual remite al hipotético plano de la Sala Capitular (figura n.º 26).

Las dos únicas fuentes de luz al interior del ambiente están limitadas por las ventanillas (zona superior) y las puertas de ingreso (zona inferior). Mientras las primeras solo generan penumbra, las otras iluminan en sentido oblicuo de este a oeste directamente al muro contenedor, conforme al saliente y poniente solar.

Las obras anteriores al *Retrato de Pueblo Libre* demuestran el mismo proyecto de luz y perspectiva, sin coincidencias. El lugar fijo asignado para los retratos en la Sala Capitular forma entonces parte de un todo material “escenográfico”. Por lo tanto, una de las propiedades plásticas del retrato de Bolívar, es su interactividad con su entorno material de exhibición.

4.3 Análisis comparativo. Aproximaciones al estilo de Pablo Roxas.

4.3.1 Tratamiento de las manos, rostros y cabelleras.

En el *Retrato de Pueblo Libre*, el tratamiento de la mano derecha demuestra un trazo de bordes despuntados. Con una redondeada y gruesa pincelada, persigue un movimiento en la rítmica articulada de los dedos.

En el detalle del rostro, hay menos sobrecarga del trazo. El autor disimula el dibujo con el color, dedica su atención al brillo de los lacrimales, a la sombra de la nariz, a los pómulos rosáceos, al matiz carmín de los labios y al derrape del marfil en los brillos. El brote sutil de la carnación define el trazo de las aletas de la nariz. Su sombra recorre la mejilla hasta el contorno oscuro del rostro. La penumbra y el cabello reviven un instante de claroscuro. El flujo sinuoso del peinado forma una masa oscura en movimiento.

Entre los rostros de Bolívar y el niño, hay una incompatibilidad (figura n.º 39-40). Aunque ambos rostros demuestren la misma disposición colorista, la pincelada no es la misma. La carnación del niño ha sido lograda con gruesas capas de verdes y rojos. No hay sutilidad en el color. Por el contrario, son pinceladas enérgicas de empastes, ajustadas a un dibujo sinuoso y contundente. Los molinetes de su cabello son caligrafías de un estilo diferente.

La posibilidad de una segunda mano, quizás la de un colaborador, podría explicar la disparidad de estilos en la misma imagen.

4.4 El rostro apócrifo del Libertador y el verdadero estilo de Pablo Roxas en el retrato de María Abascal.

La huella estilística entre el rostro del niño y de Bolívar son diferentes.

En otros elementos del cuadro como la escena de batalla o el jaspeado del mármol, la pincelada cargada y gruesa maneja el mismo modo de torsión del trazo, compatible con el detalle del cabello del niño (figura n.º 40). Por lo tanto ¿habría Roxas elaborado solo el apunte del rostro de Bolívar, y delegado el resto de la imagen a algún colaborador? Un análisis comparativo entre el detalle del rostro y otro retrato elaborado por el pintor, definiría la propiedad estilística de Roxas.

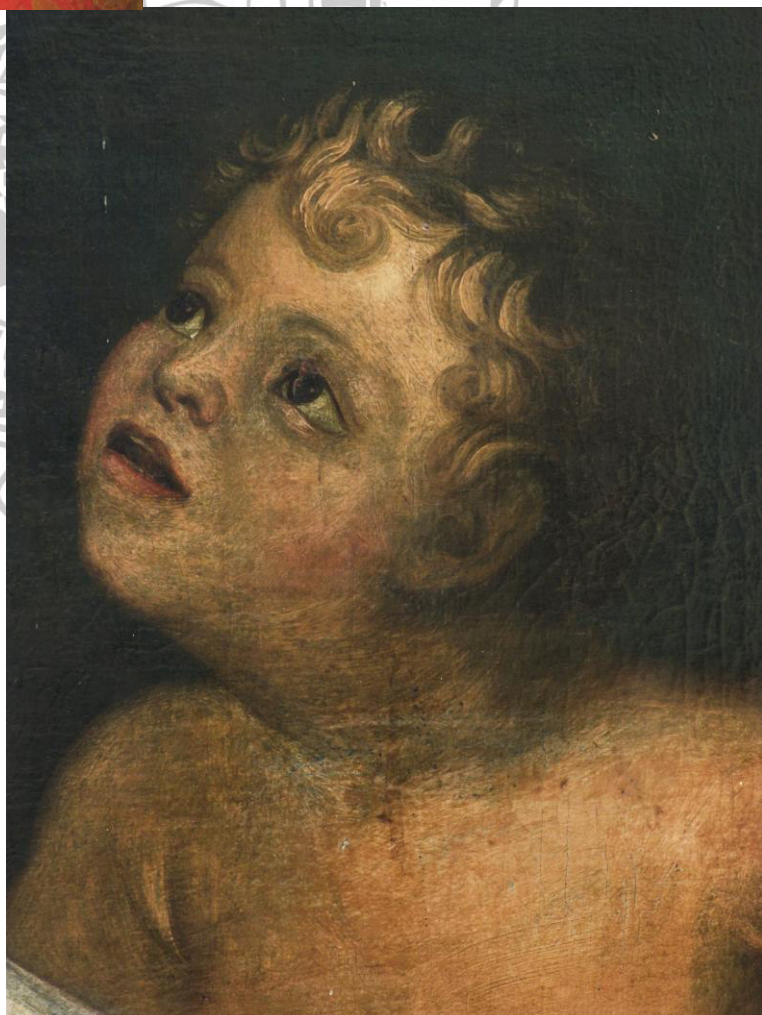
El *Retrato de Pueblo Libre* no está firmado. De igual forma lo corrobora en 1916, G. de Quintanilla, en su inventario del Museo Nacional de Historia. La dificultad



Fig. n.º 39. Pablo Rojas. *Retrato de Simón Bolívar* (detalle de rostro). 1825, óleo sobre tela, 210 x 136 cm. MNAAHP. Foto: Omar Esquivel.



Fig. n.º 40. Pablo Rojas. *Retrato de Simón Bolívar* (detalle de rostro de niño). 1825, óleo sobre tela, 210 x 136 cm. MNAAHP. Foto: Omar Esquivel.



para identificar una obra adicional de Pablo Roxas en los repositorios del museo, nos conduce a las siguientes afirmaciones de Stastny, válidas dentro del planteamiento histórico y estilístico de nuestro estudio: “Rojas perteneció a una generación anterior a la de Fierro y se formó en un ambiente en que tales hábitos [“artesanales”] están vigentes”²⁷⁶; además: “ciertos rasgos de su estilo concuerdan con la personalidad y el lenguaje artístico de Pancho Fierro”²⁷⁷. Ambas establecen indirectamente las relaciones entre la producción artística “oficial” de Roxas y la “popular” de Fierro, por ello recurrimos a las fuentes documentales del movimiento costumbrista.

Ricardo Palma (Lima, 1833-1919) publica en el *Ateneo de Lima*, “María Abascal (reminiscencias)”, tradición que recrea las pretensiones amorosas de Bernardo Monteagudo, Primer Ministro de San Martín, con María Abascal, mujer de origen humilde, abandonada y adoptada de niña por una pareja de mulatos, dueños de una picantería.

Coronada con el apelativo de “Papa con ají”²⁷⁸, María consigue *ascender* en la sociedad gracias a sus *méritos* y relaciones con la burguesía limeña. Un retrato suyo, reflejo de su fama en la ciudad, motiva las primeras líneas del relato.

Mientras Palma deambula por las galerías del Palacio de la Exposición (hoy Museo de Arte de Lima), narra: “me detuve ante otro retrato de mujer, hecho por humilde (sic) pintor peruano conocido por el **maestro Pablito** y que, **según entiendo**, fué hasta los tiempos de la batalla de la Palma (1855) el retratista mejor reputado en Lima”²⁷⁹.

Al lado de las referencias de Laso, las cuales volvemos a citar, no cabe duda que “Pablito”, es el pintor Pablo Roxas:

En Lima también hemos tenido una serie de pintores nacionales, que han pintado en todas las iglesias y conventos de la capital, y entre ellos se han distinguido Lozano (limeño), José Bermejo (trujillano), Julián Jayo (chilcano), Coronado (huamanguino), Días (limeño) **y aun se pudiera citar a Pablito Rojas, que nació con genio y murió sin haber hecho nada de importante**²⁸⁰.

Palma recuerda impreciso la defunción de Roxas en 1855. De ser comprobada la veracidad de la citada fuente literaria, el tiempo de actividad del pintor se extendería

²⁷⁶ Stastny 2007: 24-26.

²⁷⁷ *Ibid.*

²⁷⁸ Palma 1900:374.

²⁷⁹ *Ibid.*: 372. Las negritas son nuestras.

²⁸⁰ Laso 2003:93. Las negritas son nuestras.

catorce años después de su último registro en 1841 (ver Capítulo II). Lo indiscutible a través de este testimonio es el prestigio y éxito comercial alcanzado por el pintor, como hemos comprobado en nuestro análisis histórico y estilístico.

Por otro lado ¿en qué año ha sido elaborado el retrato? Según datos autobiográficos, Palma señala: “**Era yo un chisgarabís de doce á trece años** cuando conocí á María Abascal, tal como la retratara el pincel del **maestro Pablito**. Principiaba para ella el ocaso de su hermosura, pues los cuarenta venían á todo venir”²⁸¹. En esta tradición, tal como la titula: *Reminiscencias*, Palma, a sus 67 años recopila recuerdos de su vida, el más temprano que tiene de María Abascal se sitúa en el año de 1845, fecha hipotética de elaboración del lienzo aunque contradiga la apariencia juvenil de la retratada, quien según Palma nace en 1806²⁸². Tanto la edad visible de María, como la actividad del pintor indicarían que la fecha de origen del retrato estaría entre los años 1836 y 1841.

Por lo tanto, incorporamos el retrato de María Abascal como una obra realizada por Pablo Roxas²⁸³. Nos remitimos nuevamente al inventario de 1916 del Museo Nacional de Historia²⁸⁴, cuyo registro de piezas, determinado “según su ubicación por salas i vidrieras”²⁸⁵, ubica tanto al retrato de María Abascal como al *Retrato de Pueblo Libre* en un mismo espacio, indirectamente dado por una agrupación museográfica que admite las obras de un mismo autor.

Sobre la primera, señala: “65 Retrato al óleo i de medio cuerpo de doña / María Abascal. Pintura antigua.....1178 PINT. RET.” Seguido de: “68 Retrato al óleo del Libertador D. Simón / Bolívar, de cuerpo entero i tamaño natural. Dice su leyenda:

²⁸¹ Palma 1900:377. Las negritas son nuestras.

²⁸² “María Abascal murió en 1898, á los 92 años de edad”. *Ibíd.*: 378.

²⁸³ La obra, de formato vertical, retrata a María Abascal en medio cuerpo y semi perfil. Es de tez blanca. Tiene vestido ceñido color verde, con escote barco al hombro y mangas estrechas. Presenta aplicaciones de tul blanco (o muselina), ribeteados y con encajes de lazos. Su peinado de bucles está recogido por una diadema adornada de incrustaciones florales de plata. Luce collar de cuerda larga, con prendedor en forma de medallón, aretes de plata con motivo flordelisado y brillante incrustado, un crucifijo de plata con incrustaciones y cuentas de perla, tres anillos de brillantes: en la mano derecha, un anular y un medio, y en la izquierda, un índice. Esta última ase un abanico cerrado. El retrato ha atravesado por un evidente proceso de deterioro, estado que ha sido neutralizado por las labores de conservación del museo. El daño más significativo es la pérdida de pigmento por abrasión, más algunos desprendimientos de pigmento en el rostro.

²⁸⁴ Durante 1916 se registra la totalidad de obras del museo, conservadas en el Palacio de Exposición luego del pedido expreso que el mismo Palma y el Ministerio de Justicia e Instrucción Pública realizaran en 1892. Buntinx 2005:23

²⁸⁵ Gutiérrez 1916:IV.





Fig. n.º 41. Pablo Roxas. *Retrato de María Abascal*. ca. 1836, óleo sobre tela, 83.4 x 69.1 cm. MNAAHP. Foto: Omar Esquivel, noviembre 2013.

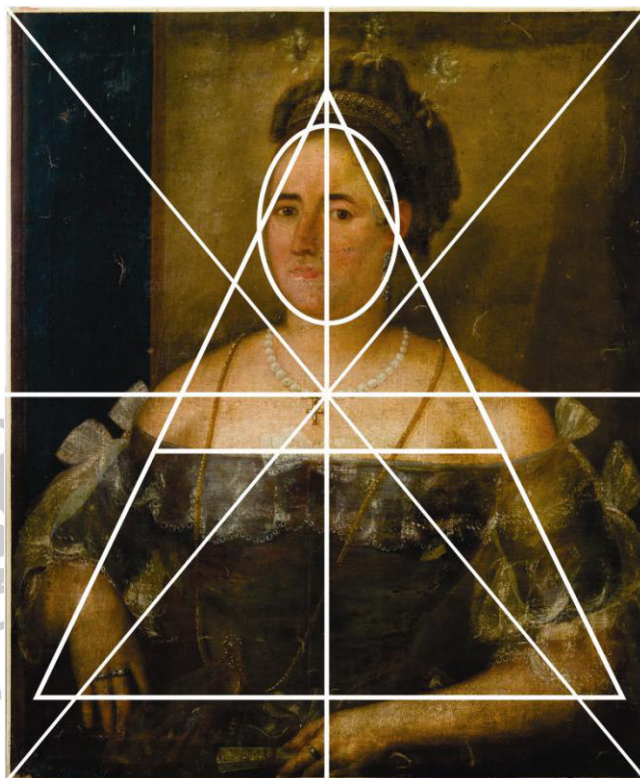
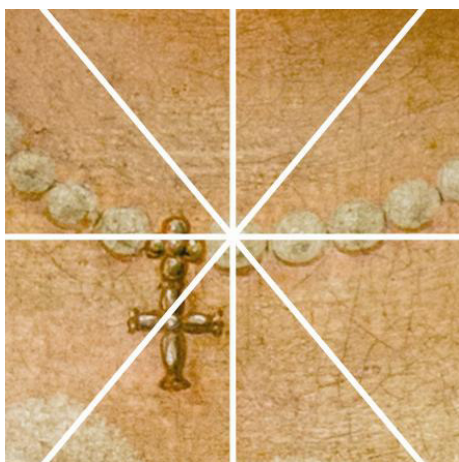


Fig. n.º 42-43. Pablo Rojas. *Retrato de María Abascal* (líneas estructurales y detalle de crucifijo). ca. 1836, óleo sobre tela, 83.4 x 69.1 cm. MNAAHP. Gráfico: Omar Esquivel, noviembre 2013.



Fig. n.º 44. Pablo Roxas. *Retrato de Carmen Rosa de Rávago de Puente*. ca. 1820, miniatura. Fuente: *Revista Mundial* 1921:103.

“A Simón Bolívar, / Libertador de Colombia i del Perú. La / Municipalidad de Lima.”
Dimensiones: m. / 2. 14 x 1. 41.....1145 PINT. RET.²⁸⁶.

El retrato de María Abascal está conservado en los fondos del Museo de Pueblo Libre. Hacemos pública su reproducción fotográfica por primera vez (figura n.º 41).

Conforman la composición de la obra algunos de los recursos mencionados, como la unidad y axialidad triangular y el énfasis estético y simbólico de un proyecto lumínico. Entendido este tratamiento de las formas como un modo tectónico²⁸⁷, Roxas emplea la luz para establecer un “punto de gravedad” en la imagen (figuras n.º. 42-43)²⁸⁸.

Su composición se inclina a la plástica del retrato en miniatura. Uno en particular, de *Carmen Rosa de Rávago de la Puente, Ca.* 1820 (figura n.º 44), demuestra la cercana familiaridad compositiva y de estilo con la imagen de María. Dicha obra ha sido presumiblemente realizada por el mismo Pablo Roxas.

Las cejas de María han sido untadas con el pincel. En los iris, un punto negro y uno blanco orbitan sobre los tonos de sombra de Venecia. La imprimación roja brota en rubor; acentúa la vitalidad de la carne. El trazo, como líquido, unge el brillo de la piel. Recorre un cauce; los ojos y la nariz son tajamares. El surco descende hacia el dibujo carmín de los labios. Un fino horizonte en penumbra advierte la silueta del rostro. Su dibujo es vaporoso, huye de la saturación. En sus pocas excepciones indica profundidad, penumbra o la necesaria frontera entre la expresión y el objeto; es por ello delicado.

La intensidad de la pincelada entre los rostros del *putti* del *Retrato de Pueblo Libre* y de María Abascal son evidentemente diferentes (figuras n.º 45-46). No obstante, responden tanto a la misma caligrafía en el trazo de los oculares y las narices, como a una paleta de color semejante. Por todo, corresponden a un propio estilo. En la tendencia colorista de Roxas, el dibujo es de pinceladas difusas, pero en el motivo de

²⁸⁶ *Ibid.*:42.

²⁸⁷ Según Wölfflin, lo tectónico es un estilo característico de la producción pictórica pre-barroca, cuyas formas están dispuestas en la superficie del lienzo según la preeminencia de líneas estructurales verticales y horizontales, que admite planos de profundidad sin movimiento. Wölfflin amplía el término a “forma cerrada”, para referirse a un tipo de pensamiento plástico más allá del Renacimiento, incluso existente hasta su contemporaneidad. La forma cerrada o lo tectónico son equivalentes por antonomasia. Wölfflin 1970: 177-179.

²⁸⁸ El cruce de diagonales estructurales desde los vértices de la imagen, arrojan un centro de referencia. Roxas, en tributo al sentido de profundidad del semi-perfil de María, establece su eje en una de las perlas, y no en la cruz. Por lo tanto el rostro de María Abascal, y el rosario, son los principales motivos de la obra..

joyas, hay un dedicado contraste efectista de sombras y destellos; por ejemplo, en los aretes, las sortijas y la diadema de María, como en la espada y en los dorados del uniforme de Bolívar.

El retrato de María Abascal es una muestra consistente del genuino estilo de Pablo Rojas. Por lo tanto se comprueba que las características plásticas del rostro de Bolívar corresponden al estilo de otro pintor.

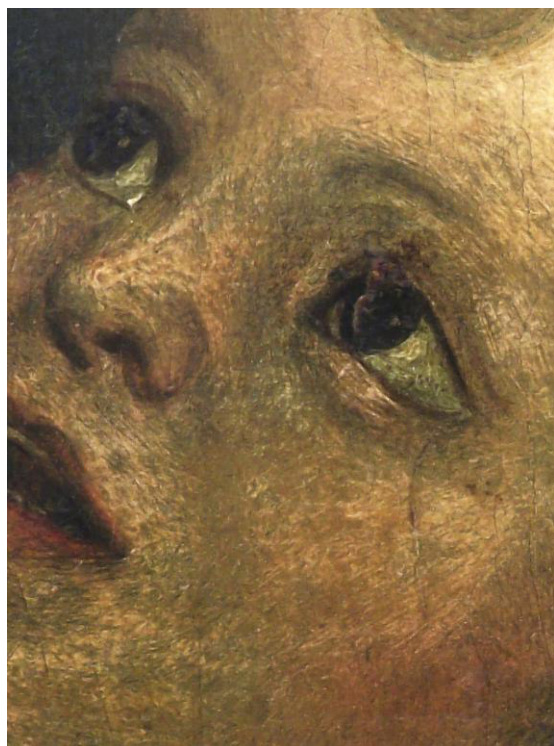


Fig. n.º 45. Pablo Rojas. *Retrato de Simón Bolívar* (detalle). 1825, óleo sobre tela, 210 x 136 cm. MNAAHP.

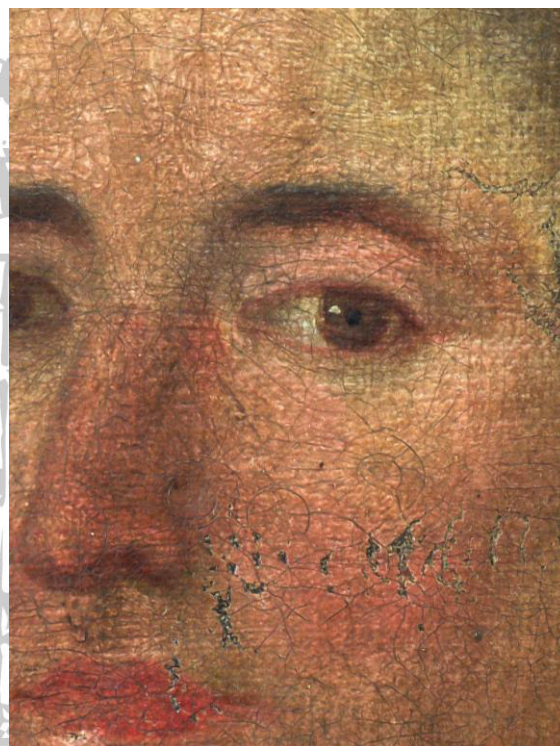


Fig. n.º 46. Pablo Rojas. *Retrato de María Abascal* (detalle). ca. 1836, óleo sobre tela, 83.4 x 69.1 cm. MNAAHP.

4.5 Una misma tela. “Sepultura” o modernización de los retratos de gobernantes.

Si el *Retrato de Pueblo Libre* fue delegado oficialmente a Pablo Rojas, y en la tela hay coherencia de su estilo, excepto en el rostro, significa que existe la injerencia posterior de una segunda mano. Ello remite a la práctica virreinal de reemplazar una efigie por otra sobre el mismo lienzo.

De acuerdo a las observaciones estratigráficas realizadas por el Museo de Pueblo Libre a los retratos de Enríquez de Almansa (Ca. 1581-1583), Conde del Villar (Ca. 1585-1589), Marqués de Salinas (Ca. 1596-1604) y el Príncipe de Santo Buono (Ca.

1716-1720), existen retratos ocultos debajo de las capas pictóricas visibles. Estos pueden reemplazar la imagen de un modelo diferente, o del mismo. Por ejemplo, el desmontaje del marco al retrato del virrey Pezuela, reveló en la esquina inferior-derecha las firmas: “Mariano Carrillo lo pinto Año / 1816.” y “Julian Jayo me Pintó año de 182_”²⁸⁹. Ambas obras retratan al mismo gobernante.

La imagen del virrey Abascal “sepultada” por la del Protector, como demuestran las radiografías del *Proyecto José Gil de Castro*, y la respuesta que emite el Cabildo al pedido de retiro del lienzo, colgado entonces en la Sala Capitular municipal: “**que no lo había por haberse aprovechado el lienzo en retratar al Excmo. Sr. Protector**”²⁹⁰, determinan la vigencia cotidiana de este hábito, incluso durante los primeros años del período republicano, pero ¿a qué responde el reemplazo de una imagen por otra, si en este último caso y otros anteriores no se trata de la imagen del mismo gobernante?

La inconformidad del comitente sobre la incapacidad técnica del pintor no forma parte de nuestros argumentos. Como Mariano Carrillo demuestra, la habilidad para los detalles en su retrato de Pezuela, no ha sido necesaria para su efigie de San Martín, la cual ha sido calificada usualmente como “primitiva”.

L. Wuffarden, acerca del ocultamiento de la figura de Abascal, atribuye a “razones de carácter político” debido a las luchas independentistas²⁹¹, pero esta explicación solo satisface la particularidad de un solo asunto.

Por otro lado Majluf, atribuye este acto a un modo de reciclaje que José Gil de Castro emplea para la imagen de Francisco Calderón Zumelzú (1822-1823)²⁹², en reemplazo del retrato de Fernando VII (1816)²⁹³.

²⁸⁹ Las calas en el lienzo, más la translucidez de algunas partes de la imagen, permiten visualizar el esquema compositivo planteado por Carrillo, luego reinterpretado por Jayo²⁸⁹. Ambos, de notables similitudes, también están familiarizados con las obras del retratista anónimo de los virreyes Jáuregui y Taboada. En primer plano una cartela sola, oblicua y manuscrita, se ubica en la esquina inferior izquierda, sin niños. El modelo toma prestada la figura de “presentador” de Lozano. Sostiene en una mano una pesa de balanza, y en la otra un bicornio, donde resalta la incongruencia del lugar correcto de los dedos de la mano derecha. Se puede visualizar una indumentaria de tradicional chupa de cola larga y partida, color negro con vueltas encarnadas; las medallas conservan su misma apariencia, pero ligeramente desplazadas de lugar. En segundo plano, la mesa sostiene un conjunto de escribanía con decoraciones mixtilíneas, además de algunas hojas de papel y un pequeño adorno floral (?). En tercer orden, el lugar de las borlas de la cortina ha sido también modificado; el pilar, aparentemente ha permanecido sin alteraciones, al igual que la escena de fondo.

²⁹⁰ Citado en Wuffarden 2012:26. Las negritas son nuestras.

²⁹¹ Wuffarden 2012:25.

²⁹² José Gil de Castro. *Francisco Calderón Zumelzú*. 1822-1823, óleo sobre tela, 114.7 x 89.5 cm. Museo Histórico Nacional, Santiago de Chile.

En cualquiera de los casos, el motivo elemental y común de esta “sepultura” es la constancia simbólica de un mismo lienzo. Sus sentidos, sean discursivos o estéticos, son motivados por un hábito (o voluntad) constante de renovar la identidad figurativa del retratado, la misma que ha impulsado a cada cliente a perpetuar su imagen en un retrato. El acto de renovar la identidad de los gobernantes en el retrato, está también asociada a la de su artífice a través de la firma. El retrato “sepultado” es entonces un vehículo de renovaciones de la apariencia pública de los ciudadanos de élite. El retratista crea un prospecto de sus aspiraciones sociales y el retratado reafirma las suyas sobre la antigua imagen.

La modernización del rostro público de Bolívar entonces podría responder al interés de su perpetuidad icónica según el estereotipo difundido en la iconografía póstuma del Libertador (luego de 1830), a saber: de cabello corto, frente amplia y rasurado, según el retrato realizado por Francis Martin Drexel (Dornbirn, 1792 – Philadelphia, 1863), en 1826²⁹⁴ (figuras n.º 47-48).



Fig. n.º 47. Pablo Rojas. *Retrato de Simón Bolívar* (detalle de busto). Marzo de 1825, óleo sobre tela, 210 x 136 cm. MNAAHP.



Fig. n.º 48. Martín F. Drexel. *Retrato del Libertador Simón Bolívar*. Circa.1826, óleo sobre tela. Casa de la Libertad, Sucre, Bolivia.

²⁹³ “[el retrato de Calderón Zumelzú] fue pintado sobre la base de un cuadro anterior, que el pintor pudo haber conservado en el taller para servir de modelo para la producción serial de obras del mismo tema”. Majluf 2012: 81.

²⁹⁴ Martín F. Drexel. *Retrato del Libertador Simón Bolívar*. Circa.1826, óleo sobre tela. Casa de la Libertad, Sucre, Bolivia.

4.6 Evidencia científica e histórica. Respuesta definitiva al rostro intruso de Simón Bolívar en el *Retrato de Pueblo Libre*.

Si nuestro análisis comparativo de la forma ha identificado la intervención de un autor anónimo sobre el rostro o razón de ser del *Retrato de Pueblo Libre* ¿a qué responde la distorsión de la obra original, si hemos comprobado la reconocida trayectoria estética e histórica de Roxas? Aquello entonces nos plantea lo esencial ¿qué pintó Roxas y ha sido “corregido”, o “modernizado”? Recurrimos entonces a la disciplina de la conservación y restauración, para obtener un argumento crítico concluyente.

Entre los métodos no invasivos de análisis a los estratos de la pintura al óleo, la reflectografía infrarroja puede detectar potencialmente la imagen subyacente a la capa visible, o al repinte.

Aplicado por el Museo de Pueblo Libre al retrato de Simón Bolívar²⁹⁵, se concluyó el mismo resultado fehaciente de repinte posterior al original (figura n.º 49).

Según la genuina imagen, Roxas ha pintado al Libertador en proporciones ligeramente menores, según se observa en los detalles de los ojos, la nariz, el grosor del cuello, algunas zonas del cabello o la ubicación de las charreteras. Algunas de estas fueron advertidas por el pintor Núñez Ureta: “Es una obra áspera, sin grandes conocimientos de

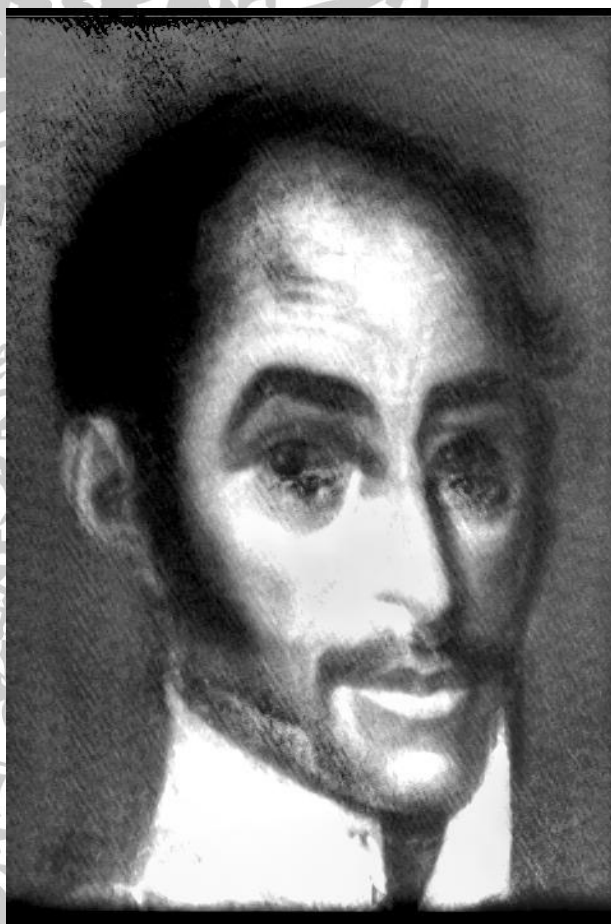


Fig. n.º 49. Pablo Rojas. *Retrato de Simón Bolívar* (reflectografía infrarroja del rostro). 1825, óleo sobre tela, 210 x 136 cm. MNAAHP. Fotografía: Omar Esquivel.

²⁹⁵ Examen realizado en julio de 2012 por el restaurador del Museo de Pueblo Libre, Luis Sandoval, con empleo de una cámara infrarroja Vidicon, marca Hamamatsu C2741, y registrado a través de una señal directa S-VIDEO a una videocámara portátil, marca Sony HandyCam CCD-TRV418E, luego digitalizada en video de extensión ".avi".

dibujo, **con curiosas correcciones en las dimensiones de la figura**; pero con interesantes observaciones sobre el **carácter** del retratado²⁹⁶.

Pero el principal rasgo en la obra de Roxas es la presencia del mostacho, detalle particular que forma parte de la imagen pública de Bolívar hasta octubre de 1825, siete meses después de encargado el lienzo.

Uribe White reúne los testimonios del Almirante francés Rosamel, en Lima, en marzo de 1825: “[Bolívar tiene] bigote abundante y negro”²⁹⁷, y de su edecán Daniel Florencio O’Leary: “Bolívar tenía la frente alta... Las patillas y bigotes rubios; se los afeitó por primera vez en Potosí en [octubre de] 1825”²⁹⁸.

Los citados testimonios corresponden a la veracidad con que el mismo Pablo Roxas retrata al Libertador en su *Retrato alegórico de Bolívar* (figura n.º 50). Gracias a la stampa de Marcelo Cabello, entonces podemos aseverar que el rostro revelado en los análisis científicos, pertenece a la mano del maestro Roxas.



Fig. n.º 50. Marcelo Cabello. *Retrato alegórico de Simón Bolívar* (detalle). 1825, grabado, 27 x 20 cm. Fondo Alicia Lastres, Museo de Arte de Lima. Fuente: *Visión y símbolos* 2006:22.

²⁹⁶ Núñez 1975: 40.

²⁹⁷ Uribe 1967:70.

²⁹⁸ O’Leary 1883a t.I:486-487.

4.7 El lugar del *Retrato de Pueblo Libre* en la iconografía bolivariana.

El registro fotográfico más antiguo conocido del *Retrato de Pueblo Libre* es una lámina del catálogo de la exposición *Iconografía peruana de Bolívar* (1955) (figura n.º 20)²⁹⁹. Su diferencia con el estado actual del lienzo, da cuenta del repinte de la obra, antes de su limpieza en la década de 1980.

Según esta antigua apariencia, Boulton (1956) y Uribe (1967), asocian la obra de Roxas con el retrato del maestro anónimo de 1826, el cual “Pertenece a don Rafael Pérez y Pérez...”, y cuyo “autor aparentemente fue el creador de este tipo de imagen.”³⁰⁰, es decir, el artífice que, según Boulton pinta “los verdaderos rasgos fisonómicos de Bolívar”³⁰¹. Controversial o no, lo señalado por Boulton continúa vigente.

Sobre la obra de Antonio Salas y Pablo Roxas, afirma:

[...] hay otros dos... Uno está firmado por Antonio Salas y se halla en la Sala Pichincha del Museo Bolivariano de Magdalena Vieja, en Lima. El otro es de Pablo Rojas, y se encuentra en el mismo Museo. **Ambos tienen carácter y estilo de fisonomía semejante a la obra que es del señor Pérez y Pérez.**³⁰²

Por lo tanto los repintes hasta 1955, delatan la aparente modificación de su rostro según el arquetipo iconográfico del anónimo de 1826 (figura n.º 51). El lugar que Boulton ha designado a la obra de Roxas, está basado solo según el referente visible de la imagen.

Uno de los indicios para hallar el estilo genuino de Roxas fue la diferencia entre los pigmentos empleados en las manos y el rostro. Si concebimos la unidad estilística del autor a través de las manos, la tez también debió ser pintada con el mismo siena o sombra de Venecia. Es decir, una apariencia homogénea



Fig. n.º 51. Anónimo. *Retrato de Simón Bolívar*. Ca. 1826, óleo sobre tela, 75 x 60,5 cm. Presidencia del Senado, Caracas. Fuente: Boulton 1982:42.

²⁹⁹ Ugarte 1955: s/n.

³⁰⁰ Uribe 1967: 78.

³⁰¹ *Ibid.*

³⁰² *Ibid.* Las negritas son nuestras.

de rasgos mestizos.

Los retratistas de Bolívar, antes de abril de 1825, lo pintan según estas condiciones, es decir, como un ciudadano mestizo, o de “casta”.

Entre los óleos más significativos del mismo periodo podemos citar los realizados por José Gil de Castro, según Ricardo Mariátegui, en setiembre de 1823³⁰³ (figura n. ° 52), y un retrato anónimo (figura n. ° 53), que según Boulton pudo ser elaborado en 1822, y cuya imagen es de estrecho parecido con el genuino rostro que pinta Roxas. En suma, Roxas pinta a Simón Bolívar de acuerdo a lo que él y sus contemporáneos observaron, es decir, un héroe mestizo, de espeso bigote y cabellera rizada, según su fama como Libertador de la Gran Colombia.

El Libertador permanece en Lima desde febrero hasta abril de 1825, tiempo en que Pablo Roxas ejecuta el *Retrato de Pueblo Libre* y su *Retrato alegórico de Bolívar*.

Tras su partida a Arequipa y luego al Alto Perú, Bolívar no retorna a Lima sino hasta el 8 de abril de 1826, vía marítima³⁰⁴. Desde Potosí, obsequia a Sir Robert Wilson su retrato de cuerpo entero realizado en el lapso de este año, en Lima, por José Gil de Castro. La obra, que en opinión de Uribe White, se ejecuta en ausencia del Libertador³⁰⁵, moderniza la antigua apariencia mestiza del héroe, a una nueva imagen pública de tez blanca y sin bigote.

Por lo tanto, los retratos de cuerpo entero de Pablo Roxas y José Gil de Castro, declaran la división consciente de dos etapas diferentes en la vida del gobernante. La primera, según su iconografía peruana, correspondiente a la Liberación del Perú, su recibimiento honorífico en Lima, y su partida en abril de 1825³⁰⁶. La otra, ya oficialmente como Dictador Supremo, a partir de su ingreso triunfal a la capital, el 8 de abril de 1826, hasta su retiro definitivo del Perú el 3 de setiembre. Nuestro retrato y el primer retrato de cuerpo entero que realiza José Gil de Castro en 1825, representan por lo tanto ambos períodos.

³⁰³ Ubicados en la actualidad en el Museo de Pueblo Libre, Lima; en la Colección Alfredo Boulton, Caracas; en el Museo de Arte de Lima y en la Casa Natal del Libertador, Caracas. En el respectivo orden, cada obra ha sido catalogada por sus custodios: José Gil de Castro. *General Don Simón Bolívar*. 1825, óleo sobre tela, 66 x 53 cm.; José Gil de Castro. *Simón Bolívar*. s/f, óleo sobre tela, 65 x 53 cm.; José Gil de Castro. *Simón Bolívar*. 1823, óleo sobre tela, 65.5 x 51 cm.; José Gil de Castro. *Simón Bolívar*. s/f, óleo sobre tela, 60 x 51. Leonardini 2011:22.

³⁰⁴ Según el cuadro de Uribe, titulado “La ruta del Libertador 1819 –1830”. Uribe 1967:65.

³⁰⁵ Uribe 1967: 70. Leonardini 2012: 147-167.

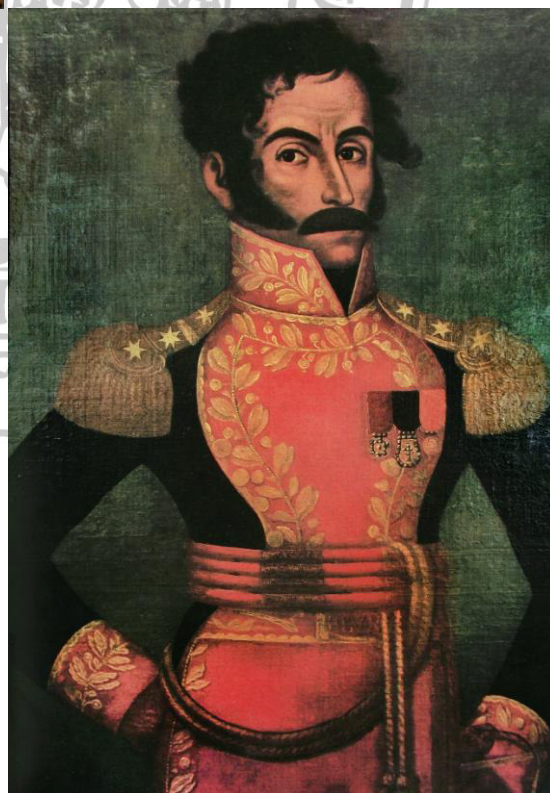
³⁰⁶ Replicado a través de numerosos grabados a nivel local e internacional.

La exitosa divulgación de la imagen moderna de Bolívar, “sepulta” a los antiguos retratos de apariencia mestiza. La ostentación de la identidad renovada del Libertador, responde por lo tanto a la misma práctica de modernizar la imagen del virrey. El anónimo interventor, entonces no vacila en “modernizar” la obra de Roxas.



Fig. n.º 52. José Gil de Castro. *Retrato del General Simón Bolívar*. 1823, óleo sobre tela, 66.3 x 53.6 cm. Museo de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. Foto: Omar Esquivel.

Fig. n.º 53. Anónimo. *Retrato de Simón Bolívar*. Ca. 1822, óleo sobre tela, 75 x 52 cm. Colección doña Mariana Bayley Mujica y Álvarez Calderón, Lima. Fuente: Boulton 1982:34.



CAPÍTULO V

Ensayo de interpretación iconográfica.

El mestizo autóctono ha vencido al criollo exótico.

José Martí. *Nuestra América*, 1891.

Hasta aquí, la suma de nuestros esfuerzos para contextualizar al *Retrato de Pueblo Libre*, vale decir, aproximarnos a los contundentes motivos históricos que condicionan su encargo, su forma de compromiso y al análisis particular del estilo de Roxas, brindan las suficientes herramientas para sostener una hipótesis acerca del significado intrínseco de la obra, a través de un ensayo de interpretación iconográfica.

6. 1 Disyunciones simbólicas.

El 21 de octubre de 1820, a poco tiempo del desembarco de Paracas, San Martín desde Pisco ya había definido los símbolos de la futura nación peruana³⁰⁷. Su cálculo para erradicar al régimen virreinal tanto de forma fáctica y simbólica, presagia el poder persuasivo de las nuevas imágenes oficiales del estado, solo efectivas por la vía de la instrucción pública a través de actos ceremoniales, homólogos a los ya practicados dentro de los esquemas virreinales. Entonces ¿qué caracteriza a este esquema virreinal? El asunto, de colosal complejidad, podría ser esbozado en el mismo modo que las manchas componen lo elemental de las formas, a través de las puntuales muestras de resignificaciones que el investigador argentino Pablo Ortemberg identifica en el ritual de la declaración de la Independencia, el 28 de julio de 1821, y las diversas disposiciones oficiales del Protectorado para la nueva identidad cívica, hasta 1822³⁰⁸.

Sábado a las diez de la mañana del día 28. La ceremonia tiene como escenario la Plaza Mayor; eje de la capital y vecindario simbólico-institucional de la Catedral, el Palacio de Gobierno y la Casa Municipal, representativos del poder eclesiástico, político y civil. La primera bandera oficial expuesta en el tabladillo, al centro de la plaza,

³⁰⁷ Santos de Quirós 1831:1.

³⁰⁸ Ortemberg 2004:701.

objetualiza el discurso de la nueva patria mientras San Martín, a viva voz exhala la proclama que desata el repique de campanas a los cuatro lados, en contrapunto solemne con las salvas de artillería.

La Iglesia de La Merced, el Hospital de Santa Ana y la Plaza de la Inquisición, esperan durante el día la réplica del discurso, como parte del mismo recorrido del estandarte real, mientras discurre una parte del público, seducido por el acostumbrado obsequio de medallas conmemorativas de plata.

El aparato festivo en su conjunto repite las tradicionales ceremonias de fidelidad al virrey, que hacia 1701³⁰⁹ ya estaban configuradas. La sustancial diferencia entre el ceremonial cívico y regio entonces recae sobre el emblema representativo del Estado. El estandarte nacional, resignifica al estandarte real.

El 22 de setiembre de 1821 se decreta, tras la toma patriota de las Fortalezas del Real Felipe, San Miguel y San Gabriel, el reemplazo de sus respectivos nombres por “Independencia”, “Sol” y “Santa Rosa”³¹⁰. Las razones ideológicas detrás lucen un orden discursivo: primero patentar el propósito de sus acciones políticas, legitimarlas con la retórica alusión a los Incas³¹¹ y reforzar los lazos con la Iglesia a través de una santidad local³¹². Aunque el aparato ideológico del Protectorado asume una postura radical en contra de los fondos de la aún afincada aristocracia española³¹³, no se advierte ruptura alguna con la Iglesia; por el contrario, se manifiesta su concurso a través de la orden dominica.

El 12 de octubre de 1821, el Presidente del departamento de la capital, José de la Riva Agüero, decreta el reemplazo del título de Lima: “Muy noble, Ynsigne, y muy

³⁰⁹ Gamio 1944: 100-101.

³¹⁰ Citado en Soria 2012:20.

³¹¹ El símbolo del sol, entendido solo por las pretensiones monarquistas de San Martín, ya había sido parte de los símbolos que representaron al Congreso de las Provincias Unidas del Río de La Plata, tras su independencia declarada en Tucumán, en 1816 (Majluf 2006:216). Su original forma de sol naciente, como también se instala inicialmente en el Perú, se reelabora en forma de sol radiante para engranar con el discurso de reivindicación de los “Incas Peruanos” o “hijos del sol” (según el *Himno Patriótico*, citado en Soria 2012:31).

³¹² Adoptada como patrona oficial de la Orden del Sol desde su fundación el 9 octubre de 1821. *Ibid.*: 23.

³¹³ El puerto del Callao “defendida por formidables fortificaciones, abundantemente provistas de armas y materiales de guerra, constituía un puesto militar de primer orden y una rica factoría comercial, que debía producir rentas considerables al nuevo estado” (citado en Soria 2012:20). Se consideró que su ocupación suponía la definitiva derrota política y económica de España, sin embargo no satisfizo las pretensiones de Monteagudo, a quien molestaba “la gran cantidad de españoles que en Lima controlaban el comercio, la minería y [además] muchos eran hacendados...si bien en un comienzo la élite limeña se mostró receptiva a la causa patriota, fue más reticente a medida que Monteagudo se vuelve cada vez más drástico con su política antipeninsular. En Lima había más de 10 000 españoles cuando San Martín desembarcó en Pisco, pero en julio de 1822 no quedaban más de 600”. Citado en Ortemberg 2004:17.

Leal Ciudad de los Reyes del Peru”, por la de “Heroica y esforzada ciudad de los libres”³¹⁴. El gobierno de la ciudad, situado en el antiguo edificio de Cabildo, también asume su nueva identidad como Municipalidad, o Muy Honorable Corporación, o Muy Ilustre Municipalidad. Sin embargo, el nombre de Sala Capitular o Sala Consistorial permanece vigente, pese a su procedencia léxica de *capitulum*, o “capítulo”, referida a las audiencias periódicas entre clérigos y religiosos en los Cabildos Eclesiásticos de la Catedral.

El 20 de setiembre de 1822 se instala el Primer Congreso Constituyente del Perú en la capilla de la Universidad San Marcos, en la Plaza de la Inquisición. Para las fiestas ceremoniales, San Martín declara desde el Palacio de Gobierno:

El Eterno que decretó el destino feliz de la América del Sur abrevia el curso de los sucesos: y complacido de que **todos los votos de los hijos del Sol** se ofrezcan en un solo tiempo y lugar por medio de **sus representantes**, aguarda el momento que se reúnan en **el templo, para bendecir al pueblo** peruano y derramar sobre él un torrente de gracias. **La piedad religiosa, el júbilo patriótico, el orden y la pompa deben brillar en una solemnidad tan augusta...**³¹⁵

Inseparable de las persuasiones de la fe ¿qué efecto de convocatoria podría poseer este discurso sin ninguna apelación devota? La invocación retórica de San Martín, incluye en un mismo horizonte de divinidades al Sol, dios de los Incas, y a “El eterno”, dios católico. Debajo, actúan sus intercesores, los diputados divinizados o “hijos del sol”. El gobierno intenta hacer universal el lenguaje cristiano e incaísta en los sectores oficial y popular (de castas) a través de ceremonias publicitarias.

El rito ceremonial, iniciado desde la Catedral, con los mismos repiques de campana, las 22 salvas en la plaza, y la marcha pública, llega a la Capilla de San Marcos o Sala del Congreso, donde, según estricta orden del Protector: “...el jefe supremo ocupará la silla que debe estar **bajo el dosel**, delante de la cual habrá una **mesa, á cuyo rededor** se sentarán los ministros de Estado y los diputados en sus respectivas **sillas...**”³¹⁶.

Este extracto, entre tantos otros decretos emitidos por el Protectorado, demuestran el sentido político de las resignificaciones simbólicas, que emplean a favor los objetos y símbolos de la cosmogonía cristiana, nervio del pensamiento virreinal, activo en el

³¹⁴ Citado en Soria 2012:24.

³¹⁵ Oviedo 1861:I:173. Las negritas son nuestras.

³¹⁶ *Ibid.* Cien años más tarde, Francisco González Gamarra, en conmemoración por el centenario del Congreso de la República, realiza una escala idealizada de la modesta escena, que puede servirnos de auxilio gráfico.

hábito mental de sus habitantes, y salidos a flote según los determinados propósitos rituales, tanto de la naciente república peruana, como otras naciones sudamericanas. Podemos citar las celebraciones cívicas de Caracas, el 20 de julio de 1828, por la entrega de atribuciones dictatoriales a Bolívar en la Gran Colombia, donde su retrato fue conducido: “...a la plaza a fin de exhibirlo y rendirle honores, tal como era la costumbre en tiempo de la Monarquía, **cuando se paseaba el retrato del Rey** y se colocaba en la plaza para que los súbditos le manifestasen su fidelidad al monarca”³¹⁷.

El 28 de octubre de 1841, diez años después de la muerte del Libertador: “En la Universidad [en Caracas] se realizó un acto literario, se llevó a cabo un fastuoso banquete y a la caída de la tarde se verificó una nutrida **procesión cívica que llevaba en triunfo el retrato del Libertador**”³¹⁸.

El código “universal” de la simbología católica persiste en las percepciones del pueblo decimonónico. Para el caso limeño, en una crónica publicada por *El Comercio*, el 29 de octubre de 1859, se señala:

Yendo a pasear esta mañana muy temprano a la Alameda de los Descalzos, fuimos sorprendidos por un cuadro muy particular. Ved si no es: una de esas beatas de correa, que ya no es joven porque lo fue ha muchos años, estaba **de rodillas** con las manos como para decir bendito, y los ojos enclavados en una de las estatuas. Probablemente **la buena mujer creyó que eran santos y sin más ni más se afinó delante de ella y se puso a dirigirle oraciones**. ¡Válgale su inocencia! ¿Quién sería el tunante que le haría creer que esas estatuas del paganismo eran ídolos del cristianismo?³¹⁹

Asimismo, la exaltación de los valores cívicos, insertados sobre la plataforma del pensamiento religioso virreinal, se grafican en dos acuarelas de Francisco Fierro, intituladas por Ricardo Palma como: *Sigue la **procesion cívica** de 1821 y **Procesion cívica de negros***³²⁰.

³¹⁷ Citado en Leonardini 2012: 156. Las negritas son nuestras. En el mismo estudio se cita un fragmento de la carta que dirige el Intendente Esteban Palacios y Blanco, al Libertador el 21 de julio del mismo año: “se trajo de Maria Antonia “[Bolívar] tu retrato en triunfo acompañado de tropa, muchos oficiales con hachas encendidas y entre ellos el Cónsul de Inglaterra, y el pueblo que lo aclamaba, fue recibido con salva de artillería y colocado en un templete destinado al efecto, en seguida canciones y música, por manera que estuvo todo bueno e imponente, de suerte que los Militares se han salido de sus casillas”.

³¹⁸ *Ibid.*: 156-157.

³¹⁹ Este relato según Majluf, delata la problemática entre la costumbre religiosa popular y el progreso europeizado burgués como dos voluntades irreconciliables en las obras escultóricas de Lima. Majluf 1994:34. Las negritas son nuestras.

³²⁰ Francisco Fierro. *Sigue la procesion cívica de 1821*. s/f, acuarela sobre papel, 23.4 x 18.3 cm. Colección Ricardo Palma, Municipalidad Metropolitana de Lima; Francisco Fierro. *Procesion cívica de negros*. s/f, acuarela sobre papel, 23.3 x 18.2 cm. Colección Ricardo Palma, Municipalidad Metropolitana de Lima. Las negritas son nuestras.

En la misma alabanza a los valores cívicos burgueses, en 1869, durante el gobierno de José Balta, se reemplaza la vigencia insólita del lema “Dios y el Rey”, por “Dios y la Patria”, pintado en el friso del arco del Puente de Piedra, ubicado al final de la antigua calle de Palacio.

Retomamos la década de 1820. En medio de las disyunciones simbólicas, los referidos estrado, dosel, mesa central y sillas de la capilla de San Marcos, también denominada “Sala”, no son sino los mismos elementos de la *orchestra* hallada en la Sala Capitular de la Municipalidad; por lo tanto el significado detrás de la disposición de los objetos, se resuelve por el sentido de culto cívico a la figura del gobernante a través de una configuración espacial litúrgica.

Al igual que los cuadros anteriores, el *Retrato de Pueblo Libre* es, por lo tanto, la imagen principal del “altar” municipal, ubicado debajo del sobretecho corrido, o lo que podemos entender como una “bóveda” (figura n.º 27). En su conjunto, la Sala Capitular y el retrato de Bolívar son, por homología, equivalentes a la idea de templo e imagen advocatoria principal, relación que establece el marco introductorio hacia el significado intrínseco de la obra como imagen de culto cívico.

5.1.1 Escenas en lontananza o escenas de revelaciones

En las escenas de fondo de los retratos de Pezuela, San Martín y Bolívar, cada pintor propone una iconografía relacionada a los hechos políticos y sociales más destacados de cada gobierno, con el objetivo de personificar sus méritos. La dialogía entre modelo y escena de fondo se inicia gracias al aporte de Cristóbal Lozano, en su retrato del virrey Manso de Velasco (1758).

Su pionera apertura hacia el exterior, plantea una concepción de dos tiempos diferentes, divididos en campos de representación: idealizado y natural. Lo natural se define por la figura del gobernante y su escenografía inmediata, que establece a su vez la pauta de un tiempo presente. Lo idealizado, en la imagen, está definido por una escena inconexa, física y temporalmente de la anterior, que puede incluir la presencia bilocada del gobernante.

En la obra, al lado del virrey, la escena de fondo representa el instante de su recibimiento en el atrio de la Catedral, delante de su séquito.

El andamiaje instalado en el frontispicio, los albañiles trabajando, las torres derruidas, y la serie de personajes tañendo las campanas provisionales, narran una

escena del proceso de reconstrucción de la Catedral Metropolitana, tras el cataclismo ocurrido el 28 de octubre 1746³²¹.

Ambas escenas en conjunto: idealizada y natural, responden a los esquemas de representación de santos, apoteosis o revelaciones místicas.

En el mismo sentido que la figura del santo se asocia a sus advocaciones, el virrey se identifica por la reconstrucción del templo metropolitano, también considerado literalmente como un “milagro” en el panegírico texto *Júbilos de Lima en la dedicación de su Santa Iglesia Cathedral*, de Antonio Ruiz Cano:

Pero en esta ocasion debió passar el regocijo á los comunes sentimientos de la naturaleza, porque lo hacían nacer la vista, y posesion de una **obra**, que no debia tenerse, sino por un **milagro de la Heroycidad**.

...Una obra, en fin, que no pudo lograrse sino con el triumpho de arduidades, que solo se dexarán vencer por un **Principe dado de Dios**, para restituir á LIMA por sumano la felicidad? No debia juzgar de otro modo la Prudencia, al ver en el Excelentísimo Señor Don JOSEPH MANSO DE VELASCO, que governaba, como hoi gobierna estos Reynos, en nombre de S.M. (que Dios prospere) todas las señales, con que se distinguen aquellos **Heróes**, que no prepara la **Providencia** sino para las grandes ocasiones.”³²²

Cristóbal Lozano coloca la figura del virrey en un marco providencial a través de la escena en lontananza, a la que también llamaremos: escena revelada.

Con el tiempo, los distintos retratistas reinterpretan este nuevo campo simbólico, reasignándole méritos primordialmente militares, pero sin el abandono del código religioso.

Las luchas por la independencia dan lugar al enfrentamiento de ideologías entre fidelistas y patriotas, traducidas en símbolos de ágil reconocimiento³²³, como emblemas cristianos y alegorías clásicas. Por ejemplo, en la escena revelada del virrey Pezuela se representa la batalla de reconquista de Viluma (Cochabamba, Bolivia)³²⁴, en donde

³²¹ Hecho de impacto definitivo en la sociedad virreinal, que despierta una nueva etapa en la sensibilidad estética de la ciudad y define la marcha definitiva hacia el gusto por lo clásico. El registro de eventos acaecidos a partir de ese día, son narrados en la carta de Don Eusebio Llano y Zapata, a Don Ignacio Chirivoga y Daza, canónigo de Quito, hasta el 16 de febrero de 1747.

³²² Ruiz 1755: fol. 8v-9. **Las negritas son nuestras**.

³²³ Disputa simbólica de contraofensiva y reivindicación del poder, a la que Wuffarden denomina: “guerra iconográfica”. Wuffarden 2006: 149.

³²⁴ Antes de su nombramiento como virrey en octubre de 1816, mientras se consume la independencia del Río de La Plata con las batallas de Tucumán (1812) y Salta (1813), el Ejército del Norte a cargo de San Martín se mantiene en activa contienda con las fuerzas realistas en el Alto Perú. En 1814 San Martín cede el mando del ejército al coronel José Rondeau. El retiro del coronel Martín Miguel de Güemes y sus tropas de gauchos debilitan la resistencia, y el 29 de noviembre de 1815, en Viluma, el ejército de Joaquín de la Pezuela arrasa con la vida de más de mil patriotas. La efectiva contraofensiva realista sustrae definitivamente los territorios altiplánicos de la empresa sanmartiniana.

Julián Jayo combina ambos tipos: lo cristiano en la imagen alegorizada del virrey como Santiago³²⁵, y lo profano en la alegoría fidelista del *putti*³²⁶.

En la escena revelada de San Martín, se representa el asalto victorioso de la fortaleza “Real Felipe” en setiembre de 1821, que concluye con su rebautizo como fortaleza “Independencia”. En este caso, el

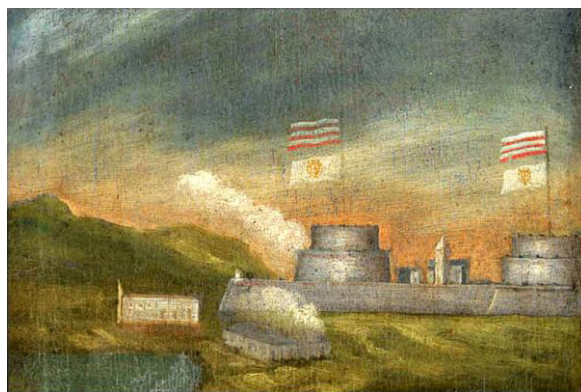


Fig. n.º 54. Mariano Carrillo. *Retrato de José de San Martín* (detalle de escena revelada). 1822, óleo sobre tela, 210 x 140 cm. Museo Histórico Nacional de Chile.

sentido de instrucción cívica deslinda del código religioso. Carrillo emplea el rojo como color exclusivo de los emblemas patrios, a través del cual impone la jerarquía simbólica de la bandera rojiblanca, sobre la bandera real³²⁷ (figura n.º 54).

La escena revelada en el *Retrato de Pueblo Libre* se identifica con la batalla de Junín³²⁸. En ella, tampoco se emplea un código religioso, no obstante, en el *Retrato*

³²⁵ Figura inspirada según el reporte que Pezuela envía al virrey Fernando de Abascal: “... mis valientes tropas... marcharon con asombrosa rapidez **contra el enemigo, á quien arrollaron en todos sus atrincheramientos**, á pesar de su porfiado fuego de fusilería y artillería, y **pusieron en fin en precipitada fuga después de mas de dos horas de horrorosa carnicería**”³²⁵. (Odrizola 1872:96. Las negritas son nuestras). Julián Jayo adopta a Santiago Apostol, patrono de las Españas, como símbolo de victoria punitiva, reivindicatoria de los dominios reconquistados. Pinta también, como emblema didáctico, dos medallas en el pecho, que versan: “Labó la afreta (sic) del Tucuman y Salta en las manos de Vilcacopia. / En 8 de Enero de 1817”; y “A los valientes defensores del Señor Don Fernando VII. / Mando en Gefé / Viluma / 26 de Novre / 815.”. Años después, en 1830, Pezuela recibe el reconocimiento del rey Fernando VII con el título de “marqués de Viluma”

³²⁶ Inspirado en el anónimo aguafuerte iluminado: *La valiente, fiel y constante España*, ca. 1813 (27 x 31 cm. Museo del Ayuntamiento de Madrid), Jayo reelabora compositiva y simbólicamente a los *putti* que escoltan la carrosa de Fernando VII, para ostentar, con ribetes de santidad, el poder militar del virrey.

³²⁷ Hecho que se constata por la versión oficial de la *Gaceta* del 22 de setiembre: “a las **diez de esta mañana** las tropas de la Patria **tomaron posesión de las fortalezas del Real Felipe, San Miguel y San Carlos, y los pabellones del Estado libre del Perú flamearon en ellas por primera vez**. Sucesivamente la guarnición española de la plaza desfiló con los honores concedidos en el artículo 1º de la capitulación y dejaron sus armas y correajes” (Citado en Soria 2012:19-20). Las negritas son nuestras.

³²⁸ La escena en el lienzo reúne las características de la batalla: el atardecer, las llanuras, la presencia de un lago (lago Chinchaycocha o lago Junín), el enfrentamiento de caballerías armadas solo con lanzas y espadas, y el raudo enfrentamiento con numerosas bajas. El suceso es desarrollado en forma historiada y concreta; se diferencian dos momentos: el primero, de organización en cuarteles de patriotas (negros) y realistas (blancos); y el segundo, del choque de caballerías. Comparado con los partes de Andrés de Santa Cruz (6 de agosto) y Tomas Heres (7 de agosto), no hay duda de su equivalencia simbólica en el lienzo. El primero cita: “Al llegar á la altura que domina estas llanuras, observó el Libertador que el ejército enemigo seguía rápidamente para Tarma, aún estando nuestra infantería distante dos leguas del campo de Junin. En consecuencia, trató de retardarles la marcha presentándoles algunos cuerpos de caballería. Siete escuadrones mandados inmediatamente por el intrépido General Necochea, Comandante General de la caballería, se adelantaron á las 5 de la tarde al trote hasta la llanura, donde estaba el enemigo” (O’Leary 1883:478). El segundo: “...ayer á las cinco de la tarde ha sufrido el Ejército Español una terrible humillación en las llanuras de Junín, dos y media leguas de este lugar... la caballería enemiga,

alegórico de Bolívar, Roxas imprime con vigor la vigencia del esquema providencial del gobernante. En la imagen, el personaje de coturnos³²⁹, oficialmente representa al “jenio del Perú” en la figura del “Inca Viracocha revestido de los atributos del imperio y seguido de las virjenes del Sol”³³⁰.

El Congreso Constituyente, denominado durante el Protectorado como logia de los “hijos del Sol”, establece su homología semántica con los niños pintados de la obra. Por ello, de acuerdo a la analogía Inca-Patria en la figura de Wiracocha, los infantes poseen el significado de “virjenes” o “hijos” del Sol, quienes “llevaban en sus puras manos una ancha cinta **blanca y encamada**, ofreciendo **el templo**, en que adoraban este **astro**, a **Bolívar**...”³³¹. La escena entonces representa el ofrecimiento del poder absoluto que los niños (o miembros del Congreso) y Wiracocha (o la alegoría de la Patria) entregan a la autoridad suprema divinizada de Simón Bolívar.

La rezagada retórica incaísta de los discursos oficiales del Protectorado³³², retorna a través de la imagen alegórica del Libertador. Recordemos que la obra, finalizada el 6 de febrero de 1825, ya había sido encargada, por lo menos luego de la llegada de Bolívar a Lima en diciembre de 1824. Bernardo de Monteagudo se había asentado en la capital desde el mismo mes, hasta su asesinato el 28 de enero del siguiente año.

Su cercanía a Bolívar, como lo fue con San Martín, tal vez sea una posible respuesta de la efímera influencia incaísta en la alegoría patriótica de Roxas. De cualquier modo, lo providencial en la imagen es indiscutible. Su figura como Santiago Matarrealistas, “que, cabalgando en un sobervio caballo, pisaba un suelo sembrado de cadáveres españoles”³³³, resignifica al Santiago Matapatriotas, propuesto cinco años atrás por Julián Jayo.

Lo apoteósico del *Retrato alegórico de Bolívar*, parece estar ausente en el *Retrato de Pueblo Libre*. La escena de la batalla de Junín ha sido pintada en forma de relato historiado, según el desarrollo de sucesos narrados en los partes oficiales, de Santa Cruz y Tomás Heres (ver nota 328).

aunque superior en número y mejor montada que la nuestra, fué completamente desordenada, batida y acuchillada... La tierra de los Incas regada con la sangre de sus opresores y oprimidos, ofrecerá bien pronto bellos campos en que se estienda el árbol precioso de la Libertad” (Portal 1917:103-105).

³²⁹ Calzado creado y usado en la Antigüedad Clásica, caracterizado por correaes que solían cubrir las pantorrillas.

³³⁰ Citado en Kusunoki 2006:193-194

³³¹ *Ibid.* Las negritas son nuestras.

³³² Corriente de corta duración denominada por Pablo Ortemberg como “Incaismo lírico”. Ortemberg 2006: 1273.

³³³ Citado en Kusunoki 2006:193-194

La fama internacional del hecho, divulgado en la poesía de José Joaquín Olmedo³³⁴, la publicación de los partes oficiales de Junín y Ayacucho, las fiestas ceremoniales en la Plaza de Armas por el cumpleaños del Libertador el 28 de octubre de 1824, su ampuloso recibimiento en Lima en el mes de diciembre, así también por el aniversario de la independencia el 28 de julio de 1825 y el extendido jolgorio por las fiestas cívicas del primer aniversario de la batalla de Junín en 6 de agosto³³⁵, delata en el forjamiento de una noción de Patria a través de la creación de ceremonias y emblemas, una necesaria comunión simbólica con la sensibilidad popular, pero, si no es en la batalla de Junín ¿en qué parte del *Retrato de Pueblo Libre* pudo Pablo Roxas trasladar esta comunión?

5.1.2 Los niños. Símbolos votivos o símbolos de lealtad.

La escena revelada, al lado de la figura del gobernante, forma la misma relación mnemónica que emplea la pintura religiosa, como las del cuervo y el pan con San Pablo Ermitaño, la Virgen y la lactancia de San Bernardo, o la colocación de la casulla a San Ildefonso. Desde la escala de valores de la estructura social del virreinato, son narraciones de hechos virtuosos, formuladas para la perpetuidad icónica del representado.

En la pintura religiosa se imponen dualidades dogmáticas sobre lo divino y lo profano, lo celestial y lo terrenal, o lo sagrado y lo herético. Estas mismas definen algunos temas en la pintura virreinal, como la Divina Trinidad con donantes, la Apoteosis de San Camilo o San Miguel arcángel pisando a la serpiente. En tales casos sus significados en común responden al mismo sentido de devoción propiciatoria, traducidos compositivamente en una escala ascendente de figuras, divididas y a la vez intercomunicadas por el horizonte. Las efigies de santos realizadas en 1810 por Pedro José Díaz: *San Francisco Solano bautizando indios* y *Santa Rosa y el niño* (figuras n.º 55-56), responden a este esquema.

³³⁴ “el rayo que en Junín rompe y ahuyenta [a] / La hispana muchedumbre”³³⁴. Olmedo: 1974: 17.

³³⁵ Soria 2012:47-53.

Fig. n.º 55. Pedro José Díaz. *San Francisco Solano bautizando indios*. 1810, óleo sobre tela. MNAHP. Fuente: *Visión y Símbolos* 2006:62.



Fig. n.º 56. Pedro Díaz. *Santa Rosa y el niño*. 1810, óleo sobre tela. MNAHP. Fuente: Majluf 2012:23.

En ambos casos las figuras secundarias enfatizan el carácter devoto de la imagen. El mismo esquema devocional también forma parte en los retratos de Pezuela y Bolívar, ello explica la adopción del rostro de un *putti* devocional de Rubens en la obra de Jayo, y el gesto absorto del niño en las obras de Roxas. Ambos son homologías semánticas del servicio y subordinación a la figura de Dios.

Ambos retratos recurren a la figura y relación subordinante de niños para ostentar simbólicamente la supremacía política del soberano. Dicho aporte iconográfico, planteado aparentemente por Pedro Díaz desde la década de 1810, atraviesa por una serie de reelaboraciones en su discurso, de acuerdo a las exigencias políticas del momento. Así, mientras Jayo, en su retrato de Pezuela dispone la miniatura ornamental de dos niños como presentadores de los títulos y grados del gobernante en el siguiente modo:

El Ex^{mo}. D^r. Dⁿ. Joaquin de la Pezuela y Sanchez Muños de Velasco / Caballero Gran Cruz dela RI. orden Americana de Ysabel la Catolica, / y de la Real y militar de S. Fernando, Theniente General de los Reales / Exercitos, Virrey, Gobernador y Capitan General del Reyno del Perú / Superintendente Subdelegado de Real Hacienda, y Presidente dela / Real Audiencia de Lima. Se recibio en público en 17 de / Agosto de 1816...

Roxas incluye a uno solo de tamaño natural, para dedicar una oración votiva:

A
SIMÓN BOLÍVAR
Libertador
de
Colombia y del Perú
La Municipalidad de Lima

El niño principal o “hijo del Sol”, o diputado del Congreso del *Retrato alegórico de Bolívar* (página 121), es reelaborado en alegoría de “La Municipalidad de Lima” para el *Retrato de Pueblo Libre*, el cual a su vez asume un papel simbólico de donante.

El sentido de lealtad devocional al gobernante que plantean Jayo y Roxas, responde a dos enfoques diferentes. Mientras el primero exalta la dignidad del retratado en términos protocolares, el segundo elige una dedicatoria laudatoria, unida a un carácter anímico no antes incluido en la historia de los retratos de gobernantes del Perú. Los niños hasta ese momento habían sido representados dentro de un marco subsidiario y discernible al de los demás elementos iconográficos. Pablo Roxas resuelve en la

Fig. n.º 57. Pablo Rojas. *Retrato de Simón Bolívar* (detalle de niño). 1825, óleo sobre tela, 210 x 136 cm. MNAHP. Foto: Omar Esquivel.

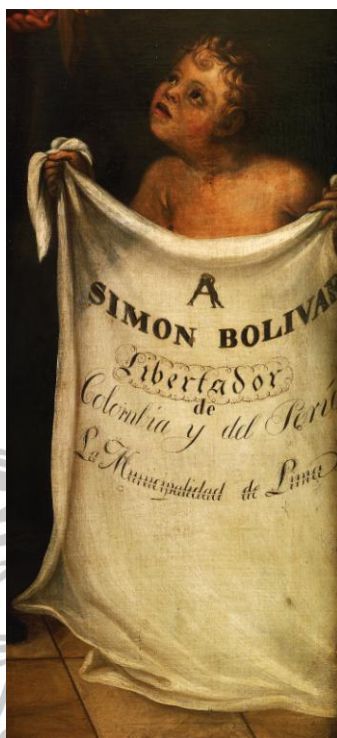


Fig. n.º 58. Marcelo Cabello *Retrato alegórico de Simón Bolívar* (detalle de niño). 1825, grabado al buril sobre papel, 27 x 20 cm.

resemantizada del patriotismo municipal.

El niño-cartela de Roxas replantea las composiciones del modelo heredado, al mismo tiempo reinterpreta su simbolismo, y hasta le dota un componente expresivo. Su sentido, en relación a toda la obra, sirve para aproximarnos a los umbrales de la libertad artística de Roxas y el dominio de las prescripciones del cliente.

5.1.3 El tabú de la cortina roja.

Mariano Carrillo retrata al virrey Pezuela con una cortina y columna, según el *atrezo* o escenografía acostumbrada. Aunque no hay un expreso mandato para erradicar estos elementos, el autor no los vuelve a pintar en su retrato de San Martín. Aparentemente asociados a los símbolos vedados de la realeza, surge el *tabú* sobre el color rojo de la cortina³³⁶. Para esto, Roxas plantea una interesante solución de negatividad simbólica.

unidad niño-cartela, un sentido emocional-instructivo de la imagen del gobernante.

Los mismos elementos: niño y cartela, incorporados solo una década atrás, han sido resueltos, en el marco de la tradición, con una flexibilidad inusual.

La posibilidad de alterar los esquemas del retrato del gobernante, gracias a la *tabula rasa* impuesta políticamente a través del retrato de San Martín, concede tres años después a Roxas a reintegrar la figura del niño, empleándolo como alegoría

³³⁶ Desde la Antigüedad clásica, la anécdota de Parrasio y Zeuxis ilustra la antigua competencia de las capacidades miméticas de los pintores. Kemp, en su estudio sobre las cortinas de Rembrandt, señala este ilusionismo pictórico como la búsqueda del "poder pictórico" del artista (Kemp 1994:33-34). La cortina es parte esencial de las escenas palaciegas o retratos áulicos. En la colección de rectores de San Marcos, el retrato de Diego de Vergara ostenta la cortina por primera vez cerca de 1646, al unísono con la actividad de Rembrandt. En la colección de gobernantes y virreyes del Perú, permanece en toda su historia virreinal. Ocasionamente la cortina no corrida, solo cumple el papel arquitectónico de pantalla,

Según el mismo fenómeno de iconografía contestataria, observado en el “Pezuela Matapatriotas” y el “Bolívar Matarrealistas”³³⁷, Pablo Roxas pinta la cortina de verde, e influye en el peso óptico del bermellón del uniforme, que a su vez se yuxtapone al albayalde de la cartela. Rojo y blanco. ¿Cómo Pablo Roxas no pudo pensar en los emblemas patrios mientras ejecutaba la obra, si el propio bicornio lleva la cucarda, y si el escudo y bandera nacional habían sido oficializados, dos semanas antes de terminar la obra³³⁸?

Roxas entonces, a través de la cortina verde condiciona la experiencia visual de la forma, para enfatizar la unión emblemática del blanco y el rojo. Supera el tabú de la cortina roja.

5.1.4 La cartela o manto de pudor.

Disueltos la cartela y el blasón, Pablo Roxas soluciona estética y simbólicamente la identidad titular y social del gobernante, según la vigente nulidad de todo símbolo realista.

La leyenda manuscrita en su “cartela” recita una dedicatoria, donde resalta el título de Bolívar como “Libertador de Colombia y del Perú”.

La Gran Colombia es fruto de la expansiva independencia del Virreinato de la Nueva Granada, la Capitanía General de Venezuela, la Presidencia de Quito y la Provincia Libre de Guayaquil, desde 1810 hasta 1822. Presente en todo el largo proceso, los méritos militares de Bolívar dejan a su paso los retratos que realizan Pedro José Figueroa (1819), Antonio Salas (Ca. 1822), un pintor anónimo (Ca. 1822) (figura n.º 106), José Gil de Castro (1823-1824), el anónimo quiteño (Ca. 1825), entre otros.

pero en algunos retratos más bien corresponde a los paños de un dosel, tal como se observa en el anónimo limeño *Fernando VII de Borbón*, (1810) (*Visión y símbolos* 2006:VI). Cabe resaltar que a partir del retrato de Manso de Velasco, Cristóbal Lozano impone la cortina como protocolo del retrato.

³³⁷ Retórica de símbolos o “guerra iconográfica” empleada en Latinoamérica desde lo que se considera “el primer grito de la Independencia de América” en 1809, con la creación de la Junta de Gobierno Autónoma de Quito, cuya bandera de paño rojo con la cruz de Borgoña de blanco, forman los colores invertidos del estandarte real de España.

³³⁸ Por decreto de Hipólito Unanue y aprobado por Simón Bolívar el 25 de febrero de 1825: “El pabellón y bandera nacional se compondrán de tres franjas verticales las dos extremas encarnadas, y la intermedia blanca...” Oviedo 1861:III:7.

En todo el conjunto, si bien pueden diferenciarse dos modelos diferentes de guerrera en el corte de la pechera del uniforme³³⁹, los retratos forman un claro consenso sobre la imagen pública del Libertador. José Gil de Castro, en Lima, difunde esta imagen a través de sus retratos de busto, cuando Bolívar libera los Andes en 1824. La obra de Roxas por lo tanto pinta la identidad titular de Simón Bolívar como “Libertador de Colombia”³⁴⁰.

La cartela, propuesta como un manto, protege el pudor del *putti*. Ambos elementos desde el punto de vista formal, señalamos, constituyen una unidad. De igual manera con sus significados, y en conjunto con la figura de Bolívar.

El modelo del niño, originalmente desnudo, fue tomado de su retrato alegórico. Roxas crea una escena de pudor, aunque no por ello abandone su carácter profano³⁴¹.

³³⁹ La moda militar inglesa es la principal influencia para el diseño del uniforme del Libertador. Aunque muy poco se ha estudiado sobre indumentaria decimonónica local, los datos ofrecidos por Amelia Leira nos pueden servir de referentes generales:

“En un principio se llamaron pantalones a una especie de leotardos de punto que abarcaban el pie y se llevaban por debajo de la bota, y que fueron usados primero por los ingleses; es una de tantas prendas que los hombres adoptaron por influencia militar. Ya a principios del siglo XIX se fue imponiendo el pantalón de paño igual al de la casaca. Las dos prendas se hicieron de colores oscuros cada vez con mayor frecuencia, sin bordados ni adornos, siendo los chalecos la única parte del vestido donde se permitía la fantasía. Los revolucionarios adoptaron los sencillos trajes ingleses que les parecían más acordes con las ideas de libertad y democracia, y a partir de entonces los hombres usaron trajes cada vez más sobrios, identificaron virilidad con sobriedad y dejaron los adornos y los colores para los vestidos femeninos. [...] Al sombrero tricornio le sucedió el bicornio, el que usaba Napoleón, pero no duró mucho tiempo, ya que a finales del siglo XVIII se empezó a usar el sombrero de copa, que fue el más utilizado durante el siglo XIX. El vestido y el calzón de seda y con bordados quedó reservado para la corte” (Leira 2007:93).

La corta estadía en Londres a mediados de 1810 lo puso en contacto con la nueva moda de la industria textil. Asimismo, Bolívar recibe: “Entre 1817 y 1825, 10 000 mercenarios británicos, muchos de ellos veteranos de las Guerras Napoleónicas, [quienes] cruzaron el Atlántico para enlistarse en los ejércitos de Bolívar, San Martín y otros líderes que estaban luchando para liberar a sus países de la dominación colonial de España y Portugal.” (Real Academia de la Historia, 2007:29). El contacto con la milicia inglesa hace inminente la influencia en su indumentaria, como ostentación del gusto progresista occidental.

³⁴⁰ Así también el Congreso de la República titula a Simón Bolívar: “Libertador Presidente de la República de Colombia”, en 14 de mayo de 1823, antes de su llegada al Perú, así como “Simón Bolívar, Libertador, Presidente de la República de Colombia, encargado del Poder Dictatorial de la del Perú”, después del triunfo de Ayacucho, en diciembre de 1824.

³⁴¹ Su presencia se remonta a los sarcófagos romanos del siglo II d.C. y hasta en relieves paleocristianos. Su tránsito hacia el Renacimiento se difunde con Donatello a través de la decoración arquitectónica de templos y baptisterios. Es representado en bulto y en frisos, cargando guirnalda como parte de una parafernalia festiva de carácter dionisiaco. Cuando el pensamiento neoplatónico de la Contrarreforma reformula la idea de *eros* según la dualidad de virtudes y vicios, el *eros* o el amor es dividido en: amor divino y amor profano. En la pintura y la escultura barroca el amor divino es objeto digno de representación; entre sus formas diversas, las figuras de los *putti* simbolizan la presencia de Dios. El Concilio de Trento al impulsar la sensibilidad y sencillez simbólica de las imágenes religiosas, difunde la figura del *putti*, hasta convertirse en una presencia ornamental; transformándolo en un rasgo característico del estilo barroco.

La exhibición del manto, cogido en sus dos esquinas superiores, alude posiblemente a la iconografía religiosa del velo o sudario de la Verónica.

Si nos remitimos al encargo oficial del 10 de marzo de 1825, que señala: “... á D. Pablo Rojas, el q^e. se halla tra- / bajando, y ofrece cumplir la Obra en todo el / mes ajustado”, el pintor ya elabora la obra y calcula su culminación a fines de marzo.

El Domingo de Ramos (o inicio de la Semana Santa) de 1825, es el 28 de marzo. La celebración del *Vía Crucis* corresponde al Viernes Santo, 2 de abril, y la escena de la Verónica o enjuague del rostro de Cristo a la sexta estación del rito. En efecto, la fecha de término de la obra señalada por el mismo autor, estaría determinada por la celebración de la Pascua. Pablo Roxas propone la unidad simbólica niño-cartela como portador del carácter devocional de la imagen y como solución final de la antigua cartela nobiliaria.

De acuerdo al relato apócrifo de la Pasión, una mujer limpia el rostro de Cristo luego de su primera caída en su tránsito al Gólgota. Es evidente que la imagen no trata el tema del martirio. El manto de pudor, en lugar de ser teñido místicamente por el rostro de Cristo, ha sido impreso y caligrafiado con la dedicatoria “A SIMON BOLIVAR / Libertador de Colombia y del Perú”. El retrato de Bolívar, hecho en vida, no alude directamente al martirio de Cristo.

Sí por un lado el modo de componer y los rasgos estilísticos de Roxas demuestran su interés por el “hecho real”³⁴², y por otro, las convenciones simbólicas de la escena revelada y la escena natural discurren en tiempos diferentes, entonces el gesto emocional que Roxas expresa a través del *putti* podría estar relacionado al momento de revelación mística o *aquiropoyesis* del nombre del Libertador³⁴³. De esta manera Roxas consolidaría el carácter providencial de toda la obra.

Si la alegoría de la Municipalidad está representada en el *putti*, su relación con la figura de Bolívar, además de reforzar simbólicamente la alianza institucional entre el Gobierno y el Municipio, unen el carácter providencial de la figura popular y religiosa

³⁴² Stastny 2007:26.

³⁴³ “En América, al igual que antes en Europa, el prototipo de imagen sagrada es la aquiropoietas, es decir, aquella que no está fabricada por mano humana. En algunos casos, como Guadalupe, la tradición señala claramente un origen milagroso [...] en otros, la presencia de la imagen se debe a una decisión tomada directamente por la propia Virgen [...] Incluso cuando se conoce de forma fehaciente el autor de la imagen, su origen se envuelve en leyendas repletas de prodigios [...]” (Saranyana 2005:796). La creencia de imágenes aquiropoietas en la religiosidad criolla limeña continuó vigente hasta el siglo XIX. En 1808, por ejemplo, el mismo Pedro Díaz pinta a la Virgen de Chiquinquirá para la Iglesia de Recoletas Dominicas, imagen neogranadina cuya difusión en Sudamérica fue solo posible por la milagrosa restauración del lienzo original en 1586, pintado por el español Alonso de Narváez, cerca de 1560.

del sudario con la acepción simbólica del niño como donante, Roxas reuniría en la polisemia de Bolívar y el niño los ideales cívico-religiosos de devoción, obediencia, gratitud, servicio, sacrificio y redención del pueblo a su gobernante.

El *Retrato de Pueblo Libre* no es un cuadro religioso. Encargado para coronar las festividades de carácter cívico por la liberación definitiva de la República Peruana, y en sintonía con un período transicional de resignificaciones simbólicas, Roxas, a través del *vera icon* (o cartela) y el niño (donante o alegoría municipal), apela a una sensibilidad popular religiosa, inmanente en el hábito mental de cualquiera de los estamentos virreinales. Su planteamiento, por ello es transversal a la sociedad de su época. Aunque esta obra sea un ejemplo de su actividad en el medio “oficial”, se inclina por la universalidad instructiva de sus códigos expresivos. Se asoma, a tientas como el niño, por encima de la relativa libertad que ofrece el momento histórico. El niño-cartela por lo tanto es un modo explícito de revelar su voluntad artística; es por ello también, una alegoría de sí mismo.

Su propuesta iconográfica, como su equilibrado estilo mixto barroco y clasicista, llamado por Stastny “naturalismo libre”³⁴⁴, es flexible a los formulismos solemnes de sus predecesores, y “diametralmente opuesto”³⁴⁵ al momento estilístico de José Gil de Castro.

Relacionado a uno de sus contemporáneos, Roxas demuestra a través de la tipografía y caligrafía del manto, la influencia estética del grabador Marcelo Cabello. Socialmente bautizados de “casta”, uno como “cuarterón” y el otro como “americano”, habían sido convocados en 20 de abril de 1822 por la Cámara de Comercio del Protectorado: “por el encargo de el sello con que ha de marcar los títulos que libre, y la pintura de las nuevas armas del Estado con los maestros don Marcelo Cabello y don Pablo Rojas”³⁴⁶.

En el *Retrato alegórico de Bolívar*, el lazo laboral parece ser más estrecho según la caligrafía de Cabello: “Pablo Roxas lo pintó.” / “Cabello lo g^o” en el borde inferior de la imagen, lugar exclusivo en esta y sus demás obras, donde el autor suele colocar su firma o sus dedicatorias. Esto tal vez explicaría la presencia de la letra capital “A” y la combinación de tipos y de estilos de grafía en el manto.

³⁴⁴ Stastny 2007: 24-26.

³⁴⁵ *Ibid.*

³⁴⁶ Comisión Nacional 1971:264.

A través de la letra “A”, Roxas inserta los motivos ornamentales y simbólicos oficiales del recién promulgado escudo nacional: la palma y el laurel. Soluciona la propuesta plástica y simbólica de la cartela de Carrillo en un emblema de comunión entre lo devocional y lo clásico.

5.1.5 Un gobernante mestizo divinizado. Catarsis del yugo invertido.

Desde su llegada de Guayaquil el 1 de setiembre de 1823, hasta su retiro definitivo del Perú el 3 de setiembre de 1826, los encomios y muestras de culto al Libertador apuntan el crecimiento de la admiración popular y política como “héroe de Colombia”, “Libertador del Perú” y hasta “Dios de las victorias”³⁴⁷ en 1825. Pero hasta aquí, su identidad titular, no define el linaje del gobernante. El deber de representarlo es un requisito tácito de acuerdo a la tradición.

La nobleza, hasta el retrato de Pezuela, se simboliza según el lenguaje heráldico del blasón. De acuerdo al marco ideológico jacobinista, en la efigie de San Martín se elimina por completo cualquier identidad con las armas o títulos otorgados por el rey. Aunque el propósito de defenestrar económica y políticamente a los aristócratas españoles en Lima, así como asimilar o “blanquear” a las castas, la voluntad hegemónica del blanco criollo gobierna el nuevo Estado. Por lo tanto, el linaje del gobernante debe ser ostentado mínimamente en su tono de piel, su sangre criolla y su estimación como ciudadano ilustre burgués. Tal convenio, tácito según la estructura de su sociedad, se cumple con la figura de San Martín; no obstante nuestro hallazgo del rostro mestizo de Bolívar contradice siglos de la tradición del retrato oficial del gobernante.

³⁴⁷ “...el pueblo enajenado por el placer corría de todas partes para saciar sus deseos con la vista del **HEROÉ**”, en octubre de 1823; “... todos se abrazaban mutuamente, todos mutuamente se preguntaban cual hubiera sido su suerte, si el **héroe de Colombia** no hubiera venido a libertar el Perú”, en agosto de 1824; “...con un **héroe**, que lo ha sacado [al Perú] del abismo en que iba a precipitarse”, en octubre de 1824; “Nunca día tan fausto y placentero / Brillar ha visto el Cielo Americano; / Glorioso hoy respiro el aire primero “ **Simón el grande, el héroe Colombiano...**”, octava publicada en octubre de 1824; “...jénio extraordinario del siglo, al **inmortal Bolívar**, y a los virtuosos colombianos”, en enero de 1825; “los poderosos esfuerzos del **magnánísimo Bolívar**, que, de entre los escombros de la libertad, nos volvió una Patria perdida ya para nosotros”, en 28 de julio de 1825; “a tributar solemnes votos al **Dios de las Victorias**”, en 25 de octubre de 1825; “El que ha libertado al nuevo mundo”, dedicatoria festiva en 28 de octubre de 1825; “La naturaleza se sonrió el 28 de octubre, la libertad alzó su frente humillada por tres siglos de tiranía, y el genio de la razón se dio enhorabuena viendo en aquel día nacer a Bolívar que, como el irresistible destino de los antiguos Dioses, había de conducir héroes a la victoria...”, dedicatoria festiva en 28 de octubre de 1825. Citas extraídas de Soria 2012:40-59. Las negritas son nuestras.

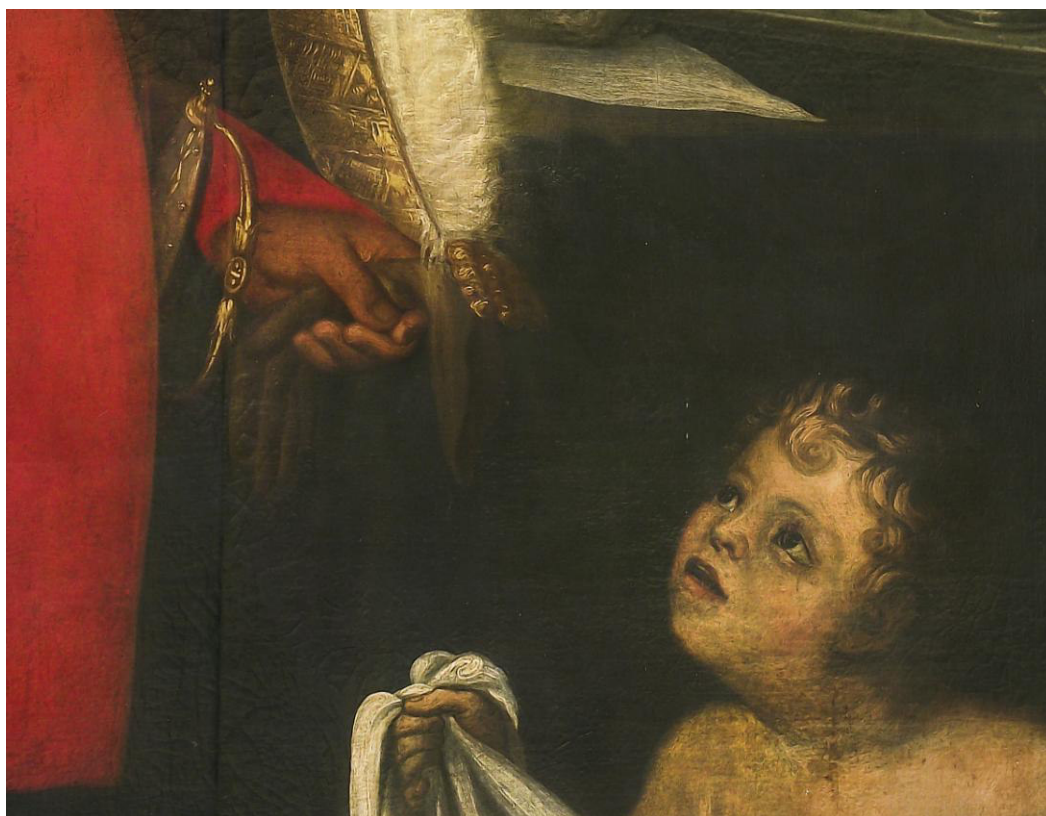


Fig. n.º 59. Pablo Rojas. *Retrato de Simón Bolívar* (detalle). 1825, óleo sobre tela, 210 x 136 cm. MNAHP. Foto: Omar Esquivel.

En algunas obras del XVIII la tonalidad de piel, aunque muchas veces disimulada, es determinante para identificar el linaje indígena de algunos personajes³⁴⁸. La representación de negros por otro lado no está libre de su condición esclava; de igual forma en el XIX, las acuarelas de Francisco Fierro, sin el cuño de Ricardo Palma³⁴⁹, denunciarían la subordinación de su propio estrato social³⁵⁰.

En la obra de Pablo Roxas, Simón Bolívar es abiertamente un individuo mestizo. Su imagen, de implícita clasificación social “de casta”, subordina al *putti* blanco. Basta observar el detalle de las manos (figura n.º 59). ¿Se trata de una coincidencia? La

³⁴⁸ Principalmente obras relacionadas a la nobleza indígena, como escenas de procesión, cuadros de devoción con donantes, cuadros genealógicos de Incas, tipos populares, o excepcionalmente en alegorías.

³⁴⁹ “El ilustre tradicionista Ricardo Palma realizó un esmerado trabajo con la colección [de acuarelas]...las tipificó escribiendo datos y descripciones de puño y letra” (Pinacoteca Ignacio Merino 2007:10). “Esas indicaciones cronológicas más bien remiten a la ubicación histórica de la temática descrita en cada imagen, según los recuerdos y criterios esgrimidos por Ricardo Palma, o eventualmente por Agustín de la Rosa Toro” *Ibid.* 50.

³⁵⁰ Entre algunas acuarelas de Fierro, custodiadas en la Municipalidad de Lima, podemos mencionar: *Señora con su criada saliendo del templo* / (1820). ca. 1860, acuarela sobre papel, 23.8 x 18.3 cm.; *¡Para el Santo monumento!*. ca. 1860, acuarela sobre papel, 23 x 16 cm.; *Moros y cristianos* / (1830). ca. 1860, acuarela sobre papel, 23.5 x 18.1 cm.; *La señora de catre imperial* / (1839 [1800]). ca. 1860, acuarela sobre papel, 23.6 x 18.2 cm.

consciencia de identidad de casta de Pablo Roxas y sus coetáneos no puede pasar inadvertida.

En la misma obra, Roxas, ceñido al hecho histórico de la batalla de Junín³⁵¹, pinta a los patriotas mestizos, victoriosos sobre los blancos realistas. De igual forma, retrata a Bolívar como “Libertador de Colombia”, es decir con bigote y vestido de uniforme rojo con negro.

De acuerdo a una de las afirmaciones de Stastny, algunos rasgos estilísticos de Pablo Roxas “concuerdan con la personalidad y el lenguaje artístico de Pancho Fierro”. Comprobado el verdadero rostro de Bolívar, tanto la estética y el uso de símbolos entre Roxas y Fierro, dan crédito a esta afirmación.

La obra plantea la inversión del yugo hispano, de modo similar a las “inversiones paródicas”³⁵² de la obra *Pulpería del Mundo al Revés* de Fierro. El exterminio de la simbología española es explícito durante el Protectorado y la dictadura de rescate de Bolívar. Con permiso del momento histórico, Pablo Roxas trasgrede la tradición.

La ostentosa flexibilidad y aprobación de la propuesta de Roxas, contrasta de forma drástica con la larga tradición del retrato; admite una importante apertura desde la abolición del sistema virreinal. El pintor es consciente que retrata a un nuevo tipo de gobernante. El repertorio de símbolos de ostentación sin embargo, continúa siendo el mismo.

5.1.6 La perspectiva ascendente. La salvación o el ascenso social.

Desde el retrato del conde de Superunda, la perspectiva simétrica o asimétrica, quedan establecidas como normas generales para la ostentación de la escena revelada y no solo como un componente que sistematice el espacio. La escena revelada se convierte en el fin supremo de la perspectiva y el pintor acata el rol de guía público de los méritos del gobernante.

Pero, si consideramos también que la ilusión óptica es para el autor un modo de ostentar su dominio como retratista (recordemos los retratos realizados por Aguilar,

³⁵¹ Negros y pardos formaron parte de las milicias realistas y patriotas; los indígenas y mestizos por sobre todo hicieron lucha popular en el lado patriota. En su mayoría, al término de la guerra se dedicaron a sus antiguos y humildes oficios. Salinas 2002:84.

³⁵² Mujica 2006: 310.

Lozano y sobre todo Díaz), entonces la perspectiva que compone la imagen del gobernante, ostenta, tanto el dominio político del gobernante como el dominio visual del artífice. Del retratista y del retratado.

Según Panofsky, la construcción de la perspectiva responde a la “concepción perspectiva”³⁵³, o al “orden de apariencias visuales”³⁵⁴ imperantes en un momento de la historia. Si concebimos a la perspectiva como símbolo de “consolidación y sistematización del mundo externo” o “la expansión de la esfera del yo”³⁵⁵; mucho más allá que una herramienta técnica, esta pertenece a la misma esfera del espíritu y del pensamiento desde donde emerge el estilo, por lo tanto la perspectiva es también “un momento estilístico”³⁵⁶.

La obra de Lozano deja una larga impronta compositiva en los retratos de gobernantes, asimilada y transmitida luego por Pedro Díaz. No obstante, la trama frontal de Roxas, en fuga hacia el rostro de Bolívar, en la cima de toda la composición (figura n.º 37), delata la búsqueda de una jerarquía ascendente de símbolos, adquirida en parte, a partir de los modelos de pintura religiosa.

Pablo Roxas explora soluciones según su propia perspectiva bidimensional. Este principio, llamado por Alois Riegl como percepción “háptica” o “táctil”, comprometida y disimulada hábilmente por los recursos ópticos que emplea el pintor, determina la articulación semántica integral de los símbolos del cuadro. Así, el instante de aparición del título depende de la connotación mística del sudario, también entendido como un manto de pudor que justifica la presencia del niño. Este a su vez depende de la figura del Libertador, a quien mira absorto por sus facciones mestizas.

El héroe divinizado, el *putti* pasionario, el sudario cartela o la revelación mística de una batalla, son claros síntomas de un período de disyunciones simbólicas que intentan redefinir el sentido de las antiguas significaciones virreinales, según el nuevo espíritu burgués.

Las ambivalencias son un modo de transitar hacia un nuevo horizonte de significaciones y al mismo tiempo son predicciones surgidas desde la sensibilidad del presente.

³⁵³ Panofsky 2003:52.

³⁵⁴ *Ibid.*

³⁵⁵ *Ibid.*:51.

³⁵⁶ *Ibid.*:24-25.

Desde el punto de vista del pintor, el retrato de Simón Bolívar resume en dicotomías la voluntad colectiva, pero por sobre todo individual del artista. El mismo paternalismo simbólico que el Libertador significó para el Congreso, también lo fue para la Municipalidad, para los habitantes de Lima, para los ciudadanos ilustres, para el pintor y sus coetáneos “de casta”. Lo mismo que un hijo a un padre o un feligrés a un santo, Roxas a través de la figura del niño apela a las acepciones de subordinación y emplea con garbo los códigos universales de su cotidianeidad. Tiene el permiso retórico de su sociedad para invertir el orden establecido; el hombre de “casta” domina sobre el blanco. La veneración hacia el individuo de “casta”, forzosamente dependiente de sus méritos o de su servicio a la sociedad, concede la espontánea aprobación de nuestra obra, en la misma suerte que correrá la efígie de José Silverio Olaya Balandra de José Gil de Castro, tres años después. Roxas y los maestros “de casta”, en medio de una pantomima social reivindicatoria, dedican su trabajo a los responsables de la República, sin calcular su pronta depreciación en el mercado ni el cercano fin de toda su generación³⁵⁷. El anhelo de ascenso y el giro de yugos es entonces una metáfora de sus profundas aspiraciones³⁵⁸.

³⁵⁷ Así testimonia el pintor Domingo de Urrueta, hijo de Joaquín de Urrueta del mismo oficio, quien en su testamento del 25 de julio de 1829 señala, que a pesar del constante trabajo “q^e he tenido en mi Arte por mi inteligencia y Onrrados procedimiento” lo había perdido todo “...por las Calamidades que notoriamente estamos esperimentando en esta ciudad en todas las clases que hacen y componen este besindario y aun toda la república...” Citado por Kusunoki 2006:204.

³⁵⁸ Entre tanto, la reciente revaloración de la obra de los maestros de transición, puso su atención en el *Retrato de Pueblo Libre* de Pablo Roxas. En 1983 el gobierno de Belaúnde encargó una réplica de nuestro cuadro a Francisco Abril de Vivero (1919 – 2004) para obsequiarlo al gobierno mexicano de Miguel de la Madrid Hurtado. Hoy se encuentra en el Salón Azul del Palacio Nacional de México.

CONCLUSIONES

Este trabajo es una lectura integral del *Retrato de Pueblo Libre*, entendido como una obra de arte originada a partir de múltiples factores, ordenados del siguiente modo: el panorama socio-histórico alrededor de Pablo Roxas, la procedencia étnica del pintor y el desarrollo de su biografía, el análisis de la forma de compromiso del *Retrato de Pueblo Libre* (sus causas históricas y función simbólico-material) las características de su estilo y el significado de su propuesta iconográfica, nos permiten llegar a las siguientes conclusiones:

1. Desde el siglo XVII al XIX, el mestizo genético (también denominado como sujeto de casta), incrementa su protagonismo en la economía de la ciudad a través del sistema gremial de artesanos, al cual pertenecen los pintores mulatos más reconocidos de la República temprana como José Gil de Castro, Mariano Carrillo y Pablo Roxas, quienes atraviesan por un periodo favorable de cambios en la idea de ciudadanía, la cual ofrece un aparente horizonte de oportunidades de ascenso social.

2. Los pintores (de casta): Julián Jayo, Mariano Carrillo y Pablo Roxas, como retratistas de los gobernantes supremos del periodo de la emancipación criolla (1816-1822), reflejan un periodo de cambios en el medio artístico, gestado desde sus años formativos en el gremio, entre 1780 y 1800. Por tal motivo los citados maestros se denominan pintores de transición.

3. El gremio de pintores, conformado en su mayoría por individuos de casta, resuelve los encargos oficiales del nuevo gobierno republicano, su principal cliente a partir de la crisis de la aristocracia limeña durante el Protectorado. No obstante, permanece su lugar secundario en el escenario económico de la ciudad.

4. Los títulos empleados en el círculo de pintores como Maestro o Maestro Mayor son de carácter corporativo y jerárquico, mientras los títulos extra oficiales: profesor y retratista, connotan el mérito o grado sobresaliente alcanzado en algún punto de su trayectoria. Son empleadas como categorías de calidad técnica del pintor y no sobre una especialidad en el género del retrato. Buscan además, construir un prestigio social de forma propagandística.

5. Los pintores de transición se dividen en dos grupos: mestizo (vale decir: el mestizo social descendiente de blanco e indígena) y afroperuano (sea negro, mulato o

sus cercanas mezclas). Del primero, Julián Jayo es el más destacado; con una trayectoria que atraviesa dos generaciones (1760-1821), posee ascendencia indígena noble, es pintor de caballete y de objetos ornamentales, establece contacto cercano con la aristocracia, élite eclesiástica limeña y con dos de los pintores más importantes del epílogo virreinal. Se incluyen Juan de Mata Coronado, Felipe Quinto, de Huamanga y Jauja, respectivamente, así también José María Arizmendi, Vicente González y José Alarcón. En el segundo destacan Marcelo Cabello, de oficio grabador, Sebastián Sánchez, José Guerrero, Domingo Zapata, José Gil de Castro y Pablo Roxas.

6. Los grupos mestizo y afroperuano coinciden en la búsqueda de ascenso social a través de alianzas conyugales con criollas o mujeres de igual condición estamentaria, de la mano con el establecimiento de su oficio dentro o cerca de la jurisdicción del Sagrario de Lima.

7. Los documentos biográficos sobre José Gil de Carbajal y Morales y Julián Jayo Taulichumbi Sabac, contemporáneos de Pablo Roxas, demuestran las posibilidades de modificar el linaje de un individuo de casta, a partir de la flexibilidad antroponímica que ofrece el sistema. Asimismo, sus casos demuestran el albedrío que poseen legítimamente algunos individuos de casta gracias al reconocimiento público o estimación de sus méritos destacados en el oficio de la pintura, los que pueden lograr imponerse relativamente sobre sus limitaciones étnicas.

8. Los hallazgos documentales de la biografía de Pablo Roxas, permiten establecer las fechas de nacimiento, matrimonio y defunción, correspondientes a los años 1783, 1821 y 1836.

9. La identidad étnica de Pablo Roxas como cuarterón libre, su tendencia genética blanca, además de la instrucción de su padre como Bachiller, son factores determinantes para el ejercicio de su oficio como pintor, en relativa ventaja de su contemporáneo José Gil de Castro.

10. La severa crítica de Francisco Laso a la producción cuzqueña y de los pintores de transición, reconoce el "genio", o facultad destacada de Pablo Roxas en la pintura limeña.

11. Pablo Roxas y sus contemporáneos, además de dedicarse a la pintura de caballete, son maestros en decorar soportes arquitectónicos, mobiliarios e iluminar libros. El carácter polifacético, mal llamado artesanal de estos pintores durante la crisis económica de la capital por la guerra de independencia, se sumerge en un tipo de obra

menestral. Esta etapa, que comprende los gobiernos de Pezuela (1816-1821), San Martín (1821-1822) y Bolívar (1823-1826), reduce la demanda de pintura a una clientela estatal, que oficializa la obra de los maestros Julián Jayo, Mariano Carrillo y Pablo Roxas.

12. El retrato que ordena el Congreso de la República para reconocer públicamente el éxito militar de Bolívar en Junín y Ayacucho (1824), motiva el encargo que la Municipalidad de Lima delega al maestro Pablo Roxas, como resultado de la convocatoria pública de los mejores profesores de dibujo, realizada en marzo de 1825. El origen de la obra define su exhibición en la Sala Capitular de la Municipalidad, reconoce el gusto de la clientela estatal (oficial) y demuestra el prestigio que el pintor poseía antes del encargo.

13. Las otras obras documentadas de Pablo Roxas, como los transparentes presentados al Supremo Congreso: *Retrato Alegórico de Bolívar* y la *Batalla de Ayacucho*, anticipan por un mes al encargo del *Retrato de Pueblo Libre*. Por lo tanto Pablo Roxas ya poseía un reconocimiento y prestigio entre las autoridades del Estado y de la ciudad; hegemónicos clientes del mercado artístico en este período.

14. Los documentos emitidos por la Municipalidad de Lima demuestran que la Sala Capitular es un espacio protocolar emblemático de administración económica y política de la ciudad, donde se gestaron las negociaciones para la independencia y donde converge un segmento transversal de la ciudadanía limeña entre comerciantes, políticos, artesanos, aristócratas o clérigos. El *Retrato de Pueblo Libre* es por lo tanto una obra conmemorativa de su tiempo, visitado por un sector amplio de la población activa de la ciudad; es al mismo tiempo, una de las piezas emblemáticas y fundacionales de la república peruana.

15. El *Retrato de Pueblo Libre* es el lienzo principal de la Sala Capitular de la Municipalidad de Lima, colgado en la zona alta del muro de fondo, acompañado de una parafernalia instructiva de símbolos de poder como el dosel y las tablas cronológicas de los alcaldes, cuya organización constituye un tipo de marco espacial litúrgico.

16. El retrato de Abascal, el retrato de Pezuela, y el de San Martín, son obras exhibidas en la Sala Capitular de la Municipalidad de Lima, referentes inmediatos para los planteamientos compositivos y simbólicos de Pablo Roxas.

17. El planteamiento compositivo de Pablo Roxas reúne cuatro modos de aportes compositivos: ecléctico, respecto a la síntesis de soluciones de sus predecesores

Julián Jayo, Mariano Carrillo y principalmente de Pedro Díaz; innovador, por el replanteamiento de la perspectiva visual de Díaz, a una perspectiva ascendente (es decir, de acuerdo al desarrollo del plano de la imagen, y no de su profundidad); puntual, por sus aportes del modelo de cartela y de la cortina; y virtuoso, en la autonomía de un estilo naturalista, con predisposiciones coloristas como el rostro del modelo, el cabello del niño, el emplumado del bicornio, el bordado en oro del uniforme, el tratamiento de los paños y el movimiento de los caballos.

18. El método compositivo de Pablo Roxas emplea cuatro recursos principales:

- La línea de horizonte, que define una jerarquía expresiva de dos hemisferios, de acuerdo a los modelos de pintura religiosa: la superior descriptiva (de menor *pathos*) y la inferior animada (de mayor *pathos*).
- La escala subordinante, que incrementa la tensión entre las proporciones del modelo (protagonista) y el niño (coprotagonista), a su vez mediada por la línea de horizonte.
- El método de recorte que emplea, según su juicio compositivo y estético, puede derivar de fuentes plásticas propias o de otros artistas.
- Estudio de objetos, para autenticar la veracidad del entorno material del retratado.

19. El recurso compositivo y característico del estilo de Roxas consiste en organizar unidades triangulares de composición, comprobables tanto en el *Retrato alegórico de Bolívar*, como en el *Retrato de Pueblo Libre*.

20. El *Retrato de Pueblo Libre* se compone por la axialidad triangular de dos bases: una mayor que contiene a una menor. La menor está compuesta por la prolongación de la trama del suelo hacia un punto de fuga, y la mayor por el cruce entre la prolongación de una línea formadora de la trama, con la mirada del niño. Pablo Roxas hace coincidir el vértice de la base mayor con el rostro de Bolívar. Establece el vínculo del niño y Bolívar como foco de interés de toda la composición.

21. El lugar exacto donde se exhibe el *Retrato de Pueblo Libre* en el interior de la Sala Capitular, determina el planteamiento compositivo de Roxas. El proyecto de perspectiva ascendente de la pintura respecto al punto de vista del espectador, responde a este propósito.

22. Los rostros, cabellera y manos en los retratos de gobernantes de la Sala Capitular (realizados por Jayo, Carrillo y Roxas), ostentan una preferencia por las posibilidades de representar una vista envolvente del modelo y de los objetos sobre la planitud del lienzo, lo que explica a su vez el miniaturismo característico de estas obras. Sin embargo, solo el estilo de Pablo Roxas logra conciliar su sentido táctil con una destacada facultad técnica naturalista.

23. La incompatibilidad entre el rostro del Libertador y del niño, señalan una posible autoría de dos manos diferentes en la misma obra.

24. El *Retrato de María Abascal* es una obra ejecutada por Pablo Roxas. Su rostro, compatible solo con el rostro del *putti* del *Retrato de Pueblo Libre*, forma el primer indicio de falsedad del rostro de Bolívar.

25. La prueba por reflectografía infrarroja en el *Retrato de Pueblo Libre* determina categóricamente el repinte del rostro, el cual originalmente lucía mostacho, según corresponde a la veracidad histórica de su *Retrato alegórico de Bolívar*, presentado al Congreso de la República en febrero de 1825.

26. La imagen de Bolívar en el retrato anónimo de 1822 y el retrato de busto que José Gil de Castro realiza en 1823, emplean similares matices del pigmento siena para la piel. Roxas también utiliza estos mismos para las manos del Libertador, lo que demuestra su genuina apariencia mestiza.

27. El reemplazo de una obra por otra responde a la tradición virreinal de modernizar la imagen del virrey, de acuerdo al consenso político de la imagen pública del gobernante. En el caso del *Retrato de Pueblo Libre*, el repinte del rostro del Libertador “moderniza” su imagen de hombre mestizo, a la de uno blanco, según el estereotipo difundido por José Gil de Castro (a partir del retrato de cuerpo entero que realiza entre abril y octubre de 1825) y Francis Martin Drexel (1826).

28. La tradición de los retratos de gobernantes se fundamenta en el hábito de instruir públicamente la identidad del virrey. Este se basa en tres principios diferenciados: su genealogía, a través del blasón y la cartela, su capacidad social por medio de los objetos y demás atributos, y su individualidad a través del rostro y el cuerpo. El conjunto de estos propósitos forman el protocolo de los retratos o normas no escritas que obedece el retratista.

29. El pensamiento plástico de Pablo Roxas está sujeto a la configuración compositiva y al significado de los símbolos religiosos que componen el hábito mental de los letrados y no letrados de la sociedad virreinal.

30. Con la independencia, la iconografía de los retratos atraviesa por fenómenos de disyunción y negación para adoptar los nuevos símbolos cívico-patrióticos. El *Retrato de Pueblo Libre* por ello posee un simbolismo mixto de culto cívico, que corresponde al mismo tiempo a una comunión simbólica de mayor orden: el poder cívico de la burguesía limeña en el municipio, y el poder de congregación “universal” del culto religioso.

31. El *Retrato de Pueblo Libre* es una obra constituida tanto de símbolos disyuntivos, como de símbolos de negación (o contraofensiva al sistema virreinal):

- La escena en lontananza o escena de revelación se identifica con la batalla de Junín. Representa la derrota española en manos del ejército mestizo de patriotas, que se asocia mnemónicamente a la figura de Simón Bolívar, por lo cual constituye su atributo como Libertador de Colombia y del Perú.
- Los niños incluidos desde la década de 1800 en los retratos de gobernantes, cumplen la función simbólica de encomio y lealtad al gobernante, que resimboliza el significado votivo de los querubines. La figura del niño es reincorporada por Pablo Roxas, basándose en uno de los detalles de su *Retrato alegórico de Bolívar*. Reelabora su propio modelo de niño leal y donante, que a través de la cartela y el gesto, expresa anímicamente la voluntad popular (religiosa) y del municipio.

32. Según las siguientes consideraciones: la vitalidad del niño como nuevo aporte anímico en los retratos de gobernantes, y su insistente figura en el *Retrato alegórico de Bolívar* y el *Retrato de Pueblo Libre*, Pablo Roxas revela en este elemento una intención expresiva individual.

33. El símbolo de la cortina está asociado a los símbolos de poder borbónico, que durante el período de la independencia generan un tabú. En el *Retrato de Pueblo Libre*, Pablo Roxas lo soluciona con una cortina verde, elemento de énfasis que plásticamente influye en los colores patrios, en el uniforme rojo y el manto blanco. Roxas por lo tanto propone un planteamiento que integra la plástica y el significado de cada elemento.

34. El manto, a modo de cartela, está inspirado en la tradición iconográfica de la Verónica, hipótesis factible de sustentar si se relaciona el tiempo propuesto por el artista para culminar la obra a fines de marzo, y el Domingo de Ramos, con fecha 28 del mismo mes, de 1825.

35. El símbolo del sudario obedece al mismo sentido devocional del niño. Roxas concibe el carácter providencial del Libertador a través de la articulación simbólica del sudario, la aparición mística de la inscripción en el manto, el gesto anímico del niño y el rostro de Bolívar. La lectura ascendente de la imagen, articulada con la forma de compromiso, en conjunto, constituyen un significado de profunda implicancia social, que revela la aspiración metafórica del autor, a través de la inversión del yugo de estamentos. El gobernante mestizo se impone sobre el súbdito blanco.

36. Las alusiones al Retrato de Pueblo Libre en los estudios que nos anteceden, se basan en la documentación estrictamente histórica, que suponen la autenticidad de la obra, en manos de Pablo Roxas. Demostrado que el genuino rostro de Bolívar es mestizo, el nuevo sentido de las significaciones simbólicas de la obra entra en sintonía con su función estética y con un instante de sensibilidad social estimulado por la convergencia de avivados intereses sociales y políticos.

37. Las demostraciones a partir de nuestro estudio por lo tanto nos permiten comprender al *Retrato de Pueblo Libre* como una obra de arte capaz de satisfacer las necesidades estéticas y simbólicas del artista, del público limeño y de la Municipalidad, su principal mediador.

BIBLIOGRAFÍA (*)

- Academia Española (1822). *Diccionario de la lengua castellana por la Academia Española*. Madrid: Imprenta Nacional.
- Academia Española (1852). *Diccionario de la lengua castellana por la Academia Española*. Madrid: Imprenta Nacional.
- ADANAQUÉ, Raúl (1993). "Julián Jayo: Pintor Limeño", en *Sequilao. Revista de Historia, Arte y Sociedad*, n°. 3. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Ciencias Sociales, pp. 73-77.
- ALPERRINE-BOUYER, Monique (2007). *La educación de las elites indígenas en el Perú colonial*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos.
- AMIGO, Roberto [y] BARRIO, Néstor (2012) "Interrogantes sobre el *Anciano español* o *Asceta* del Museo Histórico Nacional de Buenos Aires", en: Majluf, Natalia (ed.). *Más allá de la imagen. Los estudios técnicos en el proyecto José Gil de Castro*. Lima: Museo de Arte de Lima. pp. 43-55.
- ARRELUCEA, Maribel (2009). *Replanteando la esclavitud. Estudios de etnicidad y género en Lima borbónica*. Lima: Centro de Desarrollo Étnico.
- BARENTZEN, Hilda (2010). "El enigma de Gil. Gil de Castro, retratista", en *Revista del Museo Nacional*, T. L. Lima: Museo Nacional de la Cultura Peruana, pp. 173-192.
- BERNALES B., Jorge (1989). "La pintura en Lima durante el Virreinato", en *Pintura del Virreinato del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- BROMLEY, Juan (1953). "Recibimientos de virreyes en Lima", en *Revista Histórica*, vol. XX-XXI. Lima: Instituto Histórico del Perú, pp 5-108.
- BROMLEY, Juan (2005). *Las viejas calles de Lima*. Lima: Edilibros.
- BRUQUETAS, Rocío (2010). "Los gremios, las ordenanzas, los obradores", en Varios autores (2007). *La pintura europea sobre tabla. Siglos XV, XVI, XVII*. Madrid: Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, pp. 20-31.
- BUNTINX, Gustavo [y] WUFFARDEN, Luis E. (2005). "Pinacoteca Municipal Ignacio Merino. Historia de un legado", en *Catálogo de la Pinacoteca Municipal Ignacio Merino*. . Lima: Edilibros, pp. 15-38.
- CARRASCO, Eduardo (1826). *Calendario y guía de forasteros de Lima para el año de 1826*. Lima: Imprenta del Estado.
- Colección de leyes, decretos y órdenes publicadas en el Perú desde su Independencia en el año de 1821, hasta 31 de diciembre de 1830* (1832), t. 2. Lima: Imprenta de José Masías.

(*) **Archivos consultados:** Archivo General de la Nación (AGN), Archivo Arzobispal de Lima (AAL), Archivo Histórico de la Municipalidad de Lima (AHML).

- Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú (1971). *Colección documental de la Independencia del Perú. Asuntos económicos. Informes y oficios del Tribunal del Consulado*, T. XXI, vol. 1. Lima: Imprenta de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú (1974). *Colección documental de la Independencia del Perú. Obra gubernativa y epistolario de San Martín*, T. XIII, vol. 1. Lima: Imprenta de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- CRESPO, María D. (2005). *Arquitectura doméstica de la Ciudad de los Reyes (1535-1750)*. Sevilla: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Escuela de Estudios Hispano-Americanos.
- DE SERVEZ, Damián y Juan Molles (1853). *Guía de domicilio de Lima y el Callao*. Lima, imprenta de Eusebio Aranda.
- ESTABRIDIS, Ricardo (2001). "Cristóbal Lozano, paradigma de la pintura limeña del siglo XVIII", en *Barroco Iberoamericano: territorio, arte, espacio y sociedad*, vol. 1. Sevilla, editorial Giralda, pp. 345-364.
- ESTABRIDIS, Ricardo (2002). *El grabado en Lima virreinal (siglos XVI al XIX)*. Lima: Fondo Editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- ESTABRIDIS, Ricardo (2004). "Cristóbal de Aguilar Casaverde, retratista limeño del siglo XVIII", en *Illapa*, n.º 1. Lima: Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas de la Universidad Ricardo Palma, pp. 29-40.
- ESTABRIDIS, Ricardo (2009). "Los gestores de la cultura peruana en la pinacoteca del Museo de Ate de San Marcos", en Museo de Arte Universidad Nacional Mayor de San Marcos. *Retratos siglos XVI – XX*. Lima, editorial Supergráfica, pp. 17-32.
- ESTENSSORO, Juan Carlos (2000). "Los colores de la plebe: Razón y mestizaje en el Perú Colonial", en Majluf, Natalia (ed.) (2006). *Los cuadros de mestizaje del Virrey Amat*. Lima: Museo de Arte de Lima, pp. 68-107.
- Gaceta del Gobierno del Perú. Periodo de Gobierno de Simón Bolívar*, t. II. (1967). Caracas: Fundación Eugenio Mendoza
- GAMIO, Fernando (1944). *La Municipalidad de Lima y la Emancipación*. Lima: Concejo Provincial de Lima.
- GUTIÉRREZ DE QUINTANILLA, Emilio (1916). *Catálogo de las Secciones Colonia i República de la Galería Nacional de Pinturas del Museo de Historia Nacional*, primera parte. Lima: Imprenta L. Ramos.
- HARTH-TERRÉ, Emilio y Alberto Márquez Abanto (1963). "Las Bellas Artes en el Virreinato. Pinturas y pintores en Lima virreinal", en *Revista del Archivo Nacional del Perú*, t. XXVII, entregas I y II. Lima: Librería e imprenta Gil, pp. 104-218.

- HERRERA, Andrés (2003). *Postales de Lima antigua*, t. I. Lima: Ediciones gráficas Perú.
- KEMP, Wolfgang (1994). *La Sagrada Familia o el arte de correr la cortina*. México D.F.: Siglo Veintiuno Editores.
- KUSUNOKI, Ricardo (2006). “Matías Maestro, José del Pozo y el arte en Lima a inicios del siglo XIX”, en *Fronteras de la Historia*, n.º 11. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, pp. 183-209.
- KUSUNOKI, Ricardo (2009). “Mercados libres y artes liberales: el tránsito de las tradiciones pictóricas locales al academicismo en Lima (1837 – 1842)”, en *Illapa*, n.º 6. Lima: Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas de la Universidad Ricardo Palma, pp. 47-60.
- LASO, Francisco (2003). *Aguinaldo para las señoras del Perú y otros ensayos, 1854-1869*. Lima: Museo de Arte de Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos (edición de Natalia Majluf).
- LEIRA, Amelia (2007). “La moda en España durante el siglo XVIII”, en: *Indumenta. Revista del Museo del Traje*, n.º 01. Madrid: Museo del Traje, Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico, pp. 87-94.
- LEONARDINI, Nanda (2003). *El grabado en el Perú republicano. Diccionario histórico*. Lima: Fondo editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- LEONARDINI, Nanda (ed. y coord.) (2011). *Simón Bolívar en el arte latinoamericano del siglo XIX*. Lima: Grupo de Estudios Guanahaní, Embajada de la República Bolivariana de Venezuela.
- LEONARDINI, Nanda (2012). “El Libertador Simón Bolívar. Admirable por su valor, integridad y civismo”, en: *Revista de la Sociedad Bolivariana del Perú*, n.º. 44. Lima: Editorial Misky, pp. 147-167.
- MAJLUF, Natalia (1993). “Entre pasatiempo y herramienta artesanal: aspectos de la enseñanza del dibujo en el diecinueve”, en: *Sequilao. Revista de Historia, Arte y Sociedad*, n.º. 3. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Ciencias Sociales, pp. 32-42.
- MAJLUF, Natalia (1994). *Escultura y espacio público: Lima 1850-1879. Documento de trabajo n.º 67*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- MAJLUF, Natalia (2000). “De la pintura y de otras técnicas del progreso. Manuel Ugalde, pintor y explorador del sur andino”, en: *Homenaje a Felix Denegri Luna*. Lima: Fondo Editorial PUCP, pp. 393-416.
- MAJLUF, Natalia (2006). “Los fabricantes de emblemas. Los símbolos nacionales en la transición republicana. Perú, 1820-1825”, en: Mujica, Ramón. *Visión y símbolos: del virreinato criollo a la República Peruana*. Lima: Banco de Crédito del Perú, pp. 203-241.

- MAJLUF, Natalia y Carolina Ossa (2012). “La lógica pictórica de José Gil de Castro”, en: Majluf, Natalia (ed.). *Más allá de la imagen. Los estudios técnicos en el proyecto José Gil de Castro*. Lima: Museo de Arte de Lima. pp. 69-95.
- MARIÁTEGUI O., Ricardo (1981). *José Gil de Castro ('El mulato Gil')*. Lima: s/e.
- MILLA BATRES, Carlos (editor) (1972). *Léonce Angrand. Imagen del Perú en el siglo XIX*. Lima: s/e.
- MONDOÑEDO, Patricia (2002). *José Olaya: La obra disímil en la producción pictórica de José Gil de Castro*. Lima: Seminario de Historia Rural Andina, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- MUJICA, Ramón (2006). “La rebelión de los lápices. La caricatura política peruana en el siglo XIX”, en: Mujica, Ramón. *Visión y símbolos: del virreinato criollo a la República Peruana*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 275-349.
- NENCLARES, Eustaquio María (1864). *Santoral español*, t. 1-2. Madrid: Imprenta de M. Tello.
- NÚÑEZ U., Teodoro (1975). *Pintura Contemporánea. Primera parte 1820-1920*. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- ODRIOZOLA, Manuel (1872). *Documentos históricos del Perú en las épocas del coloniaje después de la conquista y de la Independencia hasta la presente*, vol. 3. Lima: Imprenta del Estado.
- O'LEARY, Daniel F. (1883a). *Memorias del General O'Leary*, t. I. Caracas: Imprenta de “El Monitor”.
- O'LEARY, Daniel F. (1883b). *Memorias del General O'Leary. Documentos*, t. XXII. Caracas: Imprenta de “El Monitor”.
- OLMEDO, José Joaquín (1974). *La victoria de Junín. Canto a Bolívar*. Lima: Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú.
- O' PHELAN, Scarlett (2006). “¿Indios nobles o mestizos reales? Memoriales, legitimidad y liderazgo entre la Colonia y la Independencia”, en: Mujica, Ramón. *Visión y símbolos: del virreinato criollo a la República Peruana*. Lima: Banco de Crédito del Perú, pp. 43-83.
- ORTEMBERG, Pablo (2004). “Algunas reflexiones sobre el derrotero social de la simbología republicana en tres casos latinoamericanos. La construcción de las nuevas identidades políticas en el siglo XIX y la lucha por la legitimidad”, en: *Revista de Indias*, vol. LXIV, n.º 232, pp. 697-720.
- ORTEMBERG, Pablo (2006). “Celebración y guerra: la política simbólica independentista del general San Martín en el Perú”, en: *Viejas y nuevas alianzas entre América Latina y España* (XII Encuentro de Latinoamericanistas Españoles). Madrid: Consejo Español de Estudios Iberoamericanos, pp. 1269-1291.

- OVIEDO, Juan (1861). *Colección de leyes, decretos y órdenes publicadas en el Perú desde el año de 1821 hasta 31 de diciembre de 1859*, T. I, III. Lima: Felipe Bailly.
- PÄCHT, Otto (1993). *Historia del arte y metodología*. Madrid: Alianza Forma.
- PALMA, Ricardo (1900). “María Abascal (reminiscencias)”, en: *El Ateneo. Revista mensual de Ciencia y Bellas Artes*, T. III, n.º 16, octubre. Lima: Librería escolar e imprenta E. Moreno, pp. 372-378.
- PANOFSKY, Erwin (2003). *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Fábula Tusquets editores.
- PARADA Y PINZÓN, Vicente (1808). *Cuenta y razon de la entrada, destino y existencia de las limosnas recogidas y ofrecidas a Maria Santisima baxo la advocacion de la Virgen del Rosario de Chiquinquirá que actualmente se venera en la iglesia de Santa Maria Magdalena de religiosos dominicos de esta ciudad de Lima*. Lima: Imprenta de la Real Casa de Niños Expósitos.
- PAREDES, Ponciano (2004). “Notas y comentarios respecto a la continuidad de los Señores naturales del linaje de los Savac (Saba) en los padrones y repartimientos de tierras de 1733 y 1787 en el valle del Lurín”, en: Eeckhout, Peter (ed.). *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*. Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos, pp. 735-754.
- PERALTA BARNUEVO, Pedro (1723). *Jubileos de Lima y fiestas reales*. Lima: Imprenta de la Calle de Palacio.
- Pinacoteca Municipal Ignacio Merino. *Acuarelas de Pancho Fierro y seguidores*. Lima: Edilibros.
- PORTAL, Ismael (1917). *La Independencia del Perú*. Lima: Librería e Imprenta Gil.
- QUIROZ, Francisco (1991). *Gremios coloniales peruanos*. Lima: Seminario de Historia Rural Andina, UNMSM.
- QUIROZ, Francisco (1995). *Gremios, razas y libertad de industria. Lima colonial*. Lima: Facultad de Ciencias Sociales Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- QUIROZ, Francisco (2008). *Artesanos y manufactureros en Lima colonial*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Real Academia Española (1817). *Diccionario de la lengua castellano*. Madrid: Imprenta Real.
- Real Academia de la Historia (2007). *Boletín de la Real Academia de la Historia*, t. CCIV, n.º 1. Madrid: s/e.
- Real Academia Española (2015). *Diccionario de la lengua española*. Accesible en <http://www.rae.es/rae.html> [Consulta 15 de abril de 2013, 11:03 horas].

- REYES, Alejandro (2001). “Libertos en el Perú 1750-1854”, en *Historia y Cultura. Revista del Museo Nacional de Historia*, n.º 24. Lima: Instituto Nacional de Cultura, pp. 41-54.
- RIBAUCCOURT, Pierre de (1791). *Elementos de química docimástica para uso de los plateros, ensayadores, apartadores y afinadores*. Madrid: s/e.
- ROMERO DE TEJADA, Pilar (2000). “Los cuadros de mestizaje del virrey Amat”, en Majluf, Natalia (ed.) (2006). *Los cuadros de mestizaje del Virrey Amat*. Lima: Museo de Arte de Lima, pp. 16-47.
- RUIZ CANO, Antonio (1755). *Júbilos de Lima en la dedicacion de su Santa Iglesia Cathedral*. Lima: Calle de Palacio.
- SALINAS, Alejandro (2002). *Ideólogos e iconografía de la Independencia del Perú*. Lima: Seminario de Historia Rural Andina, UNMSM.
- SARANYANA, José Ignacio (2005). *Teología en América Latina*, vol. II, n.º 1. Madrid: Iberoamericana.
- SAN CRISTÓBAL, Antonio (1988). *Arquitectura virreynal religiosa de Lima*. Lima: Librería Studium.
- SANTOS DE QUIRÓS, Mariano (1831). *Colección de leyes, decretos y órdenes publicadas en el Perú desde su Independencia en el año de 1821, hasta 31 de diciembre de 1830*, t. 1. Lima: Imprenta de José Masías.
- SORIA, Belén (2012). *Fiestas cívicas: De San Martín a Gamarra. La Peruanidad en construcción*. Lima: Seminario de Historia Rural Andina, UNMSM.
- STASTNY, Francisco (2007). “Pancho Fierro y la pintura *bambocciata*”, en: Pinacoteca Municipal Ignacio Merino. *Acuarelas de Pancho Fierro y seguidores*. Lima: Edilibros, pp. 19-47.
- STASTNY, Francisco (2013). *Estudios de arte colonial*, vol. 1. Lima: L’Institut Français d’Études Andines.
- UGARTE, Joaquín H. (1955). *Exposición de la Iconografía Peruana del Libertador Bolívar*. Lima, Sociedad Bolivariana de Lima.
- ULLOA, Antonio y Jorge Juan (1749). *Relación histórica del viage a la América Meridional*, t. III. Madrid: Antonio Marín.
- UNANUE, Hipólito (1806). *Observaciones sobre el clima de Lima y sus influencias en los seres organizados, en especial el hombre*. Lima: Imprenta Real de Los Huérfanos.
- URIBE W., Enrique (1967). *Iconografía del Libertador*. Caracas: Ediciones Lerner.
- VARGAS, Gustavo (2005). *Presencia de Bolívar en la cultura mexicana*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.

- VARGAS, David (2007). *Ideología y colección: Historia del Museo Nacional 1822-1830*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Tesis de licenciatura.
- VARGAS U., Rubén (1947). *Ensayo de un diccionario de artífices coloniales de la América Meridional*. Lima: Talleres Gráficos A. Baiocco.
- VIAL, Gonzalo (1970). “Aplicación en Chile de la Pragmática sobre matrimonio de los hijos de familia”, en: *Revista chilena de historia del derecho*, n.º 6. Santiago de Chile: Editorial Jurídica de Chile, pp. 335-362.
- WÖLFFLIN, Enrique (1970). *Conceptos fundamentales en la historia del arte*. Madrid: Espasa-Calpe.
- WUFFARDEN, Luis Eduardo (2000). “Los lienzos del virrey Amat y la pintura limeña del siglo XVIII”, en Majluf, Natalia (ed.) (2006). *Los cuadros de mestizaje del Virrey Amat*. Lima: Museo de Arte de Lima, pp. 242-313.
- WUFFARDEN, Luis Eduardo (2004). “La Catedral de Lima y el ‘triunfo de la pintura’ “, en Lohmann Villena, Guillermo. *La Basílica Catedral de Lima*. Lima: Banco de Crédito del Perú, pp. 241-269.
- WUFFARDEN, Luis Eduardo (2006). “Avatares del ‘bello ideal’. Modernismo clasicista versus tradiciones barrocas en Lima, 1750-1825”, en: Mujica, Ramón. *Visión y símbolos: del virreinato criollo a la República Peruana*. Lima: Banco de Crédito del Perú, pp. 113-160.
- WUFFARDEN, Luis Eduardo *et al.* (2012). “Gil de Castro frente a sus contemporáneos”, en Majluf, Natalia (ed.) *Más allá de la imagen. Los estudios técnicos en el proyecto José Gil de Castro*. Lima: Museo de Arte de Lima. pp. 16-41.

ANEXO
Testamento de Pablo Roxas Moreno
(8 de junio de 1835)

Protocolos notariales
Prot. 446, fol. 376v

376v

Tetam.^{to}

D. Pablo Rojas

En el nombre de Dios todopoderoso con
cuyo principio todas las cosas tie
nen ~~buen principio~~ (sic) lo hable medio
y dichoso fin Amen. Sepan cuan
to esta carta ^de mi testamento^

[corregido y agregado por el escribano]

vieron como yo Dⁿ Pa
blo Rojas natural que declaro ser
de esta ciudad hijo natural de

Domingo Rojas ya difunto y de D^a.
 María Segunda Moreno que aun vive es
 tando enfermo en la cama del accidente
 que Dios nuestro Señor ha sido servido
 darme pero por su infinita misericor
 dia en mi entero y sano juicio me
 moria y entendimiento natural creyen
 do como firmo y verdaderem^{te} creo en el
 Altisimo e incomprensible misterio de
 La S^{ma} Trinidad Padre Hijo y Espiri
 tu Santo y en todos los demas miste
 rios que tiene cree confiesa predica y
 enseña N^{ra} S^{ta} Madre iglesia Ca
 tolica Apostolica Romana bajo de cu
 yafee y creencia he vivido y protes
 to vivir y morir como catolico y fiel
 cristiano invocando como desde luego
 invoco por mi abogada e interesora
 a la S^{ma} Reina de los angeles María
 S^{ma} madre de Dios y S^{ra} N^{ra} a los Ap
 ostoless Sⁿ Pedro y Sⁿ Pablo a los Sⁿ (sic)
 angel de mi guarda y de mi nombre
 y demas santos y Santos de la corte
 del cielo para que interesedan con su
 divina majestad perdone mis pecados
 y encamine mi alma a la carrera de
 la Salvacion cuando de este mundo
 salga y temiendome de la muerte
 que es cosa natural a toda criatura
 humana como su hora incierta pa
 ra que esta no me encuentre deprebe
 nido en las cosas del descargo de mi con
 ciencia y bien de mi alma quiere

hacer y otorgar mi testamento y lo verifico en la forma y manera siguiente. _____

Primeramente encomiendo mi alma a Dios que la crio y redimio con el infinito precio de su Sacratissima Sangre vida pasion y muerte y el cuerpo mandó a la tierra de que fue formada y quiero y es de mi voluntad que siendo mi cuerpo cadaver se amotaje con el habito y cuerda de Sⁿ Fran^{co} y sea conducido con la cruz alta cura y sacristan de mi parroquia a esta en la que se le hara un entierro sin pompa alguna y conducido este se le trasladará a Sementerio general en donde se le dara sepultura cuyo derechos se pagaran de mis bienes por mi albacea lo que declaro para que conste _____

Item mando se le den por solo una vez a las mandas de restitucion impuestas por supremo Gobierno dos reales a cada una conque los aparte mis bienes _____

Item declaro que soy casado y velado segun orden de nuestra S^{ta} madre iglesia con D^a Felipa Zaballos al que no llevó esta dotes ni bienes algunos y se lleve yo los que tenia y de este matrimonio no hemos tenido ni procreado hijo alguno legitimo y si tengo uno que he habido entre el matrimonio por separacion de mi legitima mujer y se nombra Manuel Rojas declarolo asi para que conste _____

Item deva a Dⁿ Melchor Sebilla 89 pesos mando a mi albaceas los pague de mis bienes _____

Item a Dⁿ Jorge Flor 194 ^{pesos} 6 reales con rebaja do lo conste por los recibos que ha dado lo que pagara mi albacea de mis bienes lo que declaro para que conste _____

Item a Dⁿ Buenaventura Palma le devo una onza de oro la que le pagara mi albacea de mis bienes de

claroasi para q^e. conste_____

Item tengo en mi poder [ilegible] p^r.
Doña Josefa Guerta en catorce pesos y son
ambas sortijas de diamantes las que entre
gara mi albacea a doña Josefa luego q^e
reciba los catorce pesos los que tendra en par
te de mis bienes _____

Item declaro que me son deudores Dⁿ Juan
Aldon ciento ochenta y cinco pesos cuatro
reales segun la obligacion q^e tengo en su
poder abonandosele las dotes q^e constan
en mi cuaderno _____

Item me deve Dⁿ Juan Jose Artiaga
ciento cinco pesos remitiendose mi
albacea a mi libro por los abonos que resul
ten a favor el deudor declaro asi para q^e
conste _____

Item Dⁿ Matias Dubantra cuarenta
pesos segun su carta q^e mantengo entre
mi papeles a lo q^e se arreglara mi alba
cea declaro para que conste _____

Item Dⁿ Jose Felix Salvador me deve cien
to sesenta y nueve pesos rebajandoselo
de esta suma la cantidades que aparescan
en su pagaré de claro para que conste _____

Item Dⁿ J. F Lamas me deve treinta
pesos de un catre y 3 pesos de la compos
tura de un sofa como aparece por su esque
la cuya suma cobrara mi albacea y la ten
drá por parte de mis bienes declaro asi pa
ra que conste _____

Item el D^r. Dⁿ M [quemadura] Mariano Taboada me
deve ciento setenta y dos pesos de los que
se le rebajaran ~~46 pesos~~ (sic) cuarenta y seis pesos
q^e tiene abonados al pie de su obligacion
cuyo resto cobrara mi albacea y tendra
en parte de mis bienes _____

Item Dⁿ Angel Montes me deve de una
cuenta catorce pesos siete reales los que
cobrara mi albacea y tendra en parte

de mis bienes declaro para que conste____

Item un carpintero (sic) nombrado Mariano Taboada me debe cuarenta pesos mando a mi albacea que los cobre declaro asi para que conste_____

Y para cumplir y pagar este mi testamento y lo en el contenido nombro por mi albaceas tenedor de bienes a Dⁿ Jorge Flor para que entre en todos ellos los venda y remate en almone da publica o fuera de ella dandole lo que percibiére y cobrare recibos cartas de pago y los demas recaudos que se le pidan pareciendo en juicio siendo necesario pues para ello sus incidencias y dependencias le confiero este poder de albaceasgo en forma del del (sic) que usara todo el tiempo necesario ademas de año y dia que la ley de todo dispone que yo le prorogo el demas que hubiere menester _____

Y cumplido y pagado este mi testamento y lo en el contenido en el remaniente que quedare de todas mis deudas derechos y acciones y otras futuras subcepciones que en cualquier manera me toquen y pertenescan instituyo el hijo y nombro por mi universal heredera a la referida doña Maria Segunda Moreno mi legitima madre para que entre en todos mis bienes para q^e los goce y posea con la bendicion de Dios y la mia atento a no tener como no tengo otros herederos forzosos que conforme a derecho me puedan y devan heredar_____

Item dejo mis bienes todos los q^e se hallen en mi habitacion y taller de mi oficio_____

Item declaro q^e Dⁿ Pablo Barrios me es deudor de diez pesos importe de una cartilla q^e le hice declaro asi para q^e conste_____

Item en mi voluntad mejorar en el quinto de mis bienes a mi hijo Manuel Rojas declaro asi para q^e en

todo tiempo conste_____

Y por el presente revoco y anulo y doy por nulos y de ningun valor fueza (sic) ni efecto otro cualesquiera testamentos codicilos poderes para testar y otras ultimas dispociones que antes de esta haya hecho y otorgado por escrito o de palabra en cualquier manera que sea para que no balgan ni hagan fee en juicio ni fuera de el salvo este testamento que quiero se guarde cumpla y execute por mi ultima y final voluntad en aquella via y forma q^e mas halla lugar en derecho. q^e es fecho en la ciudad de Lima capital de la Republica del Peru a los ocho dias del mes de Junio Año de mil ochocientos treinta y cinco y el otorgante a quien yo, el presente escribano publico doy fee q^e conosco como asi mismo la doy de que a lo que me pareció estaba en su entero y sano juicio asi lo deja y firmo siendo testigos los q^e firmaran y en este acto añadió que cien tablones de cada de dos baras y media de largo pertenecen a Dⁿ Domingo Paez descargandose a este los que haya llevado como consta de los documentos que tengo en mi poder y son los testigos el S^tDⁿ Paulino Vallejos individuo de esta ilustre municipalidad, el Sargento mayor don Buenaventura Palma y don Bernardino Medina tambien añadió q^e don Mauricio guarda de una cuenta que tuve con el me de ve treinta pesos mando a mi albacea que los cobre_____

Item declaro que quando traspase esta casa en que vivo q^e antes era solar y casi inhabitable le hizo la puerta de la calle se le puso unas maderas en el saguan le hizo el areb [¿?] que tiene la

la dicha puerta de la calle le hice techo de
 madera a la habitacion en que vivo y en
 la ventana teatina como tambien lo enla
 drille y dio por la ramada de la casa de tras
 paso a Dⁿ Pablo Bocanegra cuatrocien
 tos pesos segun consta de documento q^e man
 tengo en mi poder entre sus bienes=====

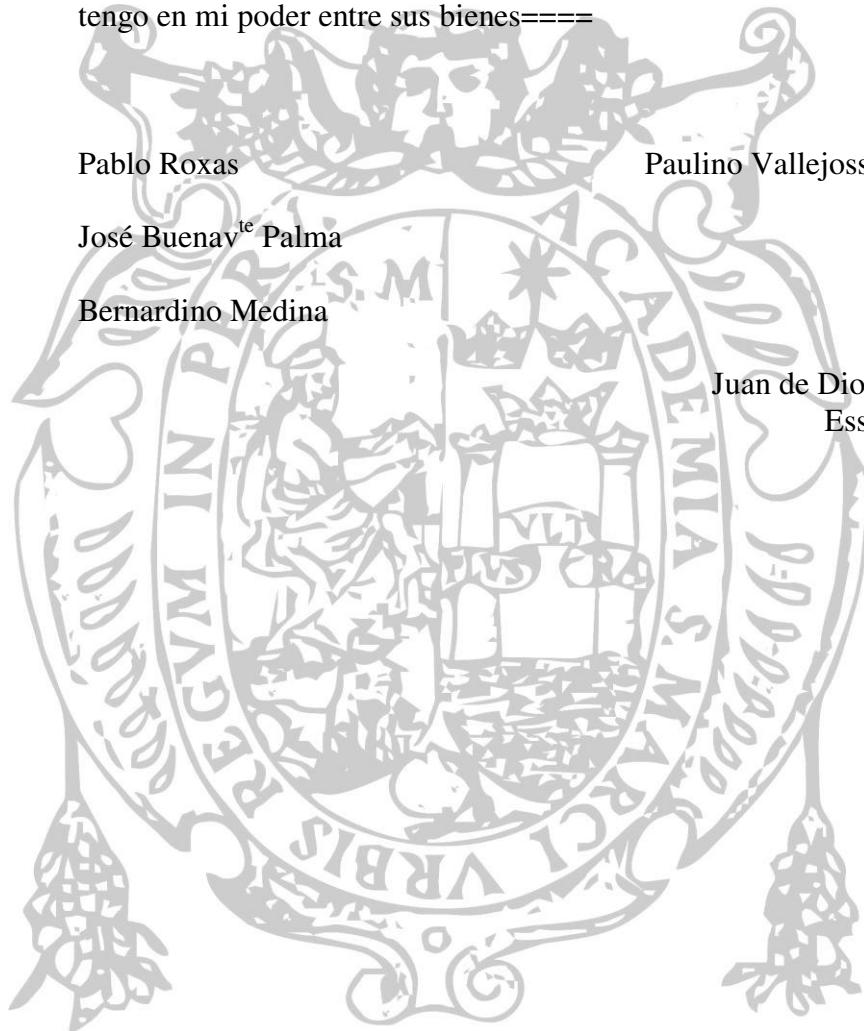
Pablo Roxas

Paulino Vallejoss

José Buenav^{te} Palma

Bernardino Medina

Antemi
 Juan de Dios Moreno
 Essno Pub^{co}.



ÍNDICE DE FUENTES ARTÍSTICAS

(por orden cronológico).

Anónimo. <i>Retrato de Martín Enríquez de Almansa</i> . Ca. 1581-1583, óleo sobre tela, 1.73 x 0.91 cm. MNAAHP.	106
Anónimo. <i>Retrato de Fernando Torres y Portugal, Conde del Villar Dompardo</i> . Ca. 1585-1589, óleo sobre tela, 1.70 x 0.93 cm. MNAAHP.	106
Anónimo. <i>Retrato de Luis de Velasco y Castilla, Marqués de Salinas</i> . Ref. 1596-1604, óleo sobre tela, 1.79 x 0.93 cm. MNAAHP.	106
Adam Elsheimer. <i>La visita de Jupiter y Mercurio a Filemón y Baucis</i> . 1609-1610, óleo sobre cobre-plata, 16,5 x 22,5 cm. Gemäldegalerie, Dresden.	93
Rembrandt. <i>La cena de Emaús</i> . Ca. 1629, óleo sobre papel, 39 x 42 cm. Museo Jacquemart-André, París.	93
Anónimo. <i>Retrato de Diego de Vergara</i> . Ca 1646, óleo sobre lienzo, 166 x 123 cm. Colección Museo de Arte San Marcos, Lima.	124
Anónimo. <i>Retrato del Diego Morcillo Rubio de Auñón, Arzobispo de La Plata</i> . Ca. 1716, óleo sobre tela. MNAAHP.	93
Anónimo. <i>Retrato de Carmine Nicolao Caracciolo, Príncipe de Santo Buono</i> . Ca. 1716-1720, óleo sobre tela, 1.97 x 1.03 cm. MNAAHP.	106
Cristóbal de Aguilar. <i>Retrato de José Antonio de Mendoza Caamaño y Sotomayor, Marqués de Villagarcía</i> . Ca. 1736-1745, óleo sobre tela, 1.88 x 1.19 cm. MNAAHP.	93

- Anónimo. *Retrato de Gregorio Vargas*. Ca. 1739, óleo sobre lienzo, 165 x 123 cm. Colección Museo de Arte San Marcos, Lima. 93
- Jorge Juan y Antonio de Ulloa. 1749. *Plano scenographico de la Ciudad de los Reyes, o Lima Capital de los Reinos del Perú*, calcografía sobre papel. 71,72
- Cristóbal Lozano. *Retrato de José Antonio Manso de Velasco, Conde Superunda*. 1758, óleo sobre tela. Museo Arzobispal de Lima. 118, 119, 126, 132
- Marco Pitteri (grabador), Giovanni Battista Piazzeta (pintor). 1762. *Santiago el Menor*. Grabado al buril y al aguafuerte impreso sobre papel, 44.3 x 34,4 cm. British Museum, Londres. 93
- Anónimo (atrib. Cristóbal Lozano). Ca. 1770. N.º 09 *Negra de Guinea o criolla. Español. Producen Mulatos*. Ca. 1770, óleo sobre lienzo, 100 x 125 cm. Museo Nacional de Antropología, Madrid. 11
- Anónimo (atrib. Cristóbal Lozano). Ca. 1770. N.º 11 *Mulata, con Español. Producers Quarteron de Mulato*. Ca. 1770, óleo sobre lienzo, 100 x 125 cm. Museo Nacional de Antropología, Madrid. 12
- Anónimo (atrib. Cristóbal Lozano). Ca. 1770. N.º 1 *Yndios infieles de Montaña*. Ca. 1770, óleo sobre lienzo, 100 x 125 cm. Museo Nacional de Antropología, Madrid. 13
- Anónimo (atrib. Cristóbal Lozano). *Retrato de Martín de Andrés Pérez*. 1771, óleo sobre lienzo, 167 x 124 cm. Colección Museo de Arte San Marcos, Lima. 93
- Julián Jayo. *Aparición de la Virgen de las Mercedes en el coro de Barcelona*. Ca. 1786-1789, óleo sobre tela, 254 x 405 cm. Convento de La Merced, Lima. 56, 57

- Pedro José Díaz. *Retrato de José Fernando de Abascal y Sousa, Marqués de la Concordia*. Ca. 1806-1816, óleo sobre tela, 210 x 140 cm. Museo Histórico Nacional de Chile. 78, 79, 107
- Jean-Auguste-Dominique Ingres. *La bañista de Valpinçon*. 1808, óleo sobre tela, 146 x 97 cm. Museo de Louvre, París. 93
- Thomas Danforth Boardman. *Tintero de peltre*. 1810-1850, 8.6 cm. (alto). Metropolitan Museum of Art, Nueva York. 94
- Pedro José Díaz. *San Francisco bautizando indios*. 1810, óleo sobre tela. MNAAHP. 122, 123
- Pedro José Díaz. *Santa Rosa y el niño*. 1810, óleo sobre tela. MNAAHP. 122, 123
- José Gil de Castro. *Retrato de Pedro Botet y Gros*. 1814, óleo sobre tela, 102 x 77 cm. Museo Histórico Nacional de Buenos Aires. 27
- José Gil de Castro. *Nuestra Señora de los Dolores*. 1815, óleo sobre tela, 80 x 58 cm. Colección particular, Mendoza Argentina. 27
- José Gil de Castro. *Retrato del Señor Vicente García Huidobro y Morande, tercer Marques de Casa Real*. 1815, óleo sobre tela, 230 x 150 cm. Colección de Víctor García Huidobro Portales, Santiago de Chile. 27
- José Gil de Castro. *Retrato de Fernando VII*. 1815, óleo sobre tela, 120 x 90 cm. MNAAHP. 27
- Julián Jayo y Mariano Carrillo. *Retrato de Joaquín de la Pezuela, Marqués de Viluma*. 1816 y 1821, óleo sobre tela, 2.11 x 1.44 cm. MNAAHP. 105, 122, 128

- José Gil de Castro. *Asceta o Anciano Español*. 1811-1817, óleo sobre tela, 54 x 42 cm. Museo Histórico Nacional, Buenos Aires. 91
- Pedro José Figueroa. *Bolívar con la América India*. 1819, óleo sobre tela, 125 x 97 cm. Quinta de Bolívar, Bogotá, Colombia. 125
- Pablo Roxas. *Retrato de Carmen Rosa de Rávago de Puente*. ca. 1820, miniatura. 102, 104
- José Gil de Castro. *Retrato de Luis de la Cruz y Goyeneche*. 1820, óleo sobre tela, 107 x 87 cm. Museo Histórico Nacional, Santiago de Chile. 46
- José Gil de Castro. *Retrato del Coronel mayor Juan Gregorio de las Heras*. 1821, óleo sobre tela, 106 x 83 cm. Museo Histórico Nacional de Buenos Aires. 27
- Antonio Salas. *Simón Bolívar*. Ca. 1822, óleo sobre metal, 27 x 24 cm. Museo Nacional de Colombia. 111, 126
- Anónimo. *Retrato de Simón Bolívar*. Ca. 1822, óleo sobre tela, 75 x 52 cm. Colección doña Mariana Bayley Mujica y Álvarez Calderón, Lima. 112, 113, 126
- Mariano Carrillo. *Retrato de José de San Martín y Matorras*. 1822, óleo sobre tela, 210 x 140 cm. Museo Histórico Nacional de Chile. 24, 79, 82, 84, 107, 125, 130
- José Gil de Castro. *Francisco Calderón Zumelzú*. 1822-1823, óleo sobre tela, 114.7 x 89.5 cm. Museo Histórico Nacional, Santiago de Chile. 107, 106
- José Gil de Castro. *Retrato del General Simón Bolívar*. 1823, óleo sobre tela, 66.3 x 53.6 cm. MNAHP. 112, 127,
- Anónimo quiteño. *Simón Bolívar*. Ca. 1825, óleo sobre tela, 63.5 x 50.5 cm. Colección Bancafé, Museo Nacional de Colombia, Bogotá. 126

- Marcelo Cabello (grabador), Pablo Roxas (pintor).
Retrato alegórico de Simón Bolívar. 1825, grabado
al buril sobre papel, 27 x 20 cm. Fondo Alicia
Lastres, Museo de Arte de Lima 88, 90, 91, 93, 108,
119, 123, 128
- Pablo Roxas. *Retrato de Simón Bolívar o Retrato
Pueblo Libre*. 1825, óleo sobre tela, 210 x 136 cm.
MNAAHP 51, 69, 92, 93, 95, 96, 110
112, 121, 129
- Martín F. Drexel. *Retrato del Libertador Simón
Bolívar*. Ca. 1826, óleo sobre tela. Casa de la
Libertad, Sucre, Bolivia. 108, 139
- Anónimo. *Retrato de Simón Bolívar*. Ca. 1826,
óleo sobre tela, 75 x 60.5 cm. Presidencia del
Senado, Caracas. 111
- José Gil de Castro. *Mártir Olaya*. 1828, óleo sobre
tela, 204 x 136 cm. MNAAHP. 134
- Pablo Roxas. *Retrato de María Abascal* ("Papa
con aji"). Ca. 1836, óleo sobre tela, 69.1 x 83.4.
MNAAHP. 98, 100-104
- Leonce Angrand. *Aspecto general de la plaza de
Armas*. Ca. 1847, grafito sobre papel, 47 x 26.4 cm.
Biblioteca Nacional de Francia, París. 71, 74
- Leonce Angrand. *La plaza de Armas, el palacio de
gobierno, el Cabildo y la torre de Santo Domingo
(detalle)*. Ca. 1847, grafito sobre papel. Biblioteca
Nacional de Francia, París. 71, 75
- Francisco Fierro. *Sigue la procesion cívica de
1821*. s/f, acuarela sobre papel, 23.4 x 18.3 cm.
Colección Ricardo Palma, Municipalidad
Metropolitana de Lima. 117
- Francisco Fierro. *Procesion cívica de negros*. s/f,
acuarela sobre papel, 23.3 x 18.2 cm. Colección

- Ricardo Palma, Municipalidad Metropolitana de Lima. 117
- Francisco Fierro. *Señora con su criada saliendo del templo / (1820)*. Ca. 1860, acuarela sobre papel, 23.8 x 18.3 cm. Municipalidad Metropolitana de Lima. 131
- Francisco Fierro. *¡Para el Santo monumento!*. ca. 1860, acuarela sobre papel, 23 x 16 cm. Municipalidad Metropolitana de Lima. 131
- Francisco Fierro. *Moros y cristianos / (1830)*. Ca. 1860, acuarela sobre papel, 23.5 x 18.1 cm. Municipalidad Metropolitana de Lima. 131
- Francisco Fierro. *La señora de catre imperial / (1839 [1800])*. Ca. 1860, acuarela sobre papel, 23.6 x 18.2 cm. Municipalidad Metropolitana de Lima. 131
- Jean-Auguste-Dominique Ingres. *El baño turco*. 1862, óleo sobre tela adherido a madera, 108 (diámetro). Museo de Louvre, París. 93
- Eugenio Courret. *Vista fotográfica frontal de la Municipalidad de Lima*. Ca. 1870 74, 75
- Eugenio Courret. *Vista de Lima desde la torre de Santo Domingo*. 1873. 74, 77
- Francisco Gonzáles Gamarra. *El Primer Congreso Constituyente*. 1922, óleo sobre tela, Palacio Legislativo del Perú, Lima. 116
- Francisco Abril de Vivero. *Retrato de Simón Bolívar*. 1983, óleo sobre tela, 210 x 140 cm. Salón Azul, Palacio Nacional de México, México D.F. 134